

الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

دكتور إدهام محمد حنش

لوحة الغلاف:
من إنجاز الخطاط التونسي
عمر الجمني

دكتور إدهام محمد حنش

من مواليد الموصل بالعراق عام ١٩٦١، حاصل على الدكتوراه في التراث العلمي لفن الخط العربي، أستاذ جامعي، يعمل رئيساً للقسم الأكاديمي بكلية الفنون والعمارة الإسلامية بجامعة البلقاء التطبيقية بالأردن. صدر له عدد من المؤلفات منها: "الخط العربي وإشكالية النقد الفني" (١٩٩٠)، و "الخط العربي ومكانته الفنية المعاصرة" (١٩٩٢)، و "الخط العربي في الموصل" (١٩٩٦)، و "الأنامل والأثر: سيرة فنية للخطاط هاشم البغدادي" (١٩٩٧)، و "الخط العربي في الوثائق العثمانية" (١٩٩٨)، و "الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني" (٢٠٠٧)، و "طبقات الخطاطين" (٢٠٠٧).



نهر متعدد... متجدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية

ص. ب: 13 الصفاة، رمز بريدي: 13001 دولة الكويت
الهاتف: 22487106(00965)- فاكس: 22468134(00965)
البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

الطبعة الأولى - دولة الكويت
يناير 2008 / محرم 1429

الموقع الإلكتروني للوزارة: www.islam.gov.kw

تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية
رقم الإيداع: 446 / 2007
ردمك: 978-99906-664-7-2

فهرس المحتويات





تصدير

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

تمثل الفنون الإسلامية روح التفاعل بين عقيدة المسلم ورؤيته وما تجسده عبقريته الفنية في شكل خطوط وزخارف وعمارة وإيقاع وكلمة، وهي ثمرة التواصل بين ذاته وحركة الكون من حوله في مختلف أحواله النفسية والوجدانية.

وقد جاءت تلك الفنون عاكسة للتطورات الحضارية التي عرفتها البيئة الإسلامية، حاملة لآثار التنوع الثقافي والاجتماعي في مختلف أقطار العالم الإسلامي، في شبه الجزيرة العربية وفي مصر والشام وفارس والأندلس وغيرها من بلاد المسلمين.

وظل الاهتمام بالفنون الإسلامية من اختصاص الدوائر الاستشراقية ومحبي تلك الفنون في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تم الوعي بضرورة إيجاد مؤسسات قادرة على النهوض بمهام التعريف بتلك الفنون والدعوة إلى صيانتها والاعتناء بها، وتطويرها لتظل مواكبة لمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والفنية.

وقد كان قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف بدولة الكويت مدركا لأهمية الفنون الإسلامية ودورها في التعريف بخصائص الحضارة الإسلامية وما يكمن خلفها من رؤى وأفكار تكشف عن حيوية الفكر الإسلامي وثقافته، وتبرز عطاء المسلمين المتجدد في ميدان يتواصل حوله الناس من مختلف العقائد والأديان والأجناس ليكتشفوا فيه جوانب إنسانية تمنحهم القدرة على التوازن في الرؤية وإطلاق الأحكام، وتعطيهم فرصا أكثر للتواصل والحوار الحضاري بعيدا عن لغة الإقصاء والتهميش والتجاهل .

فبادر إلى إنشاء «مركز الكويت للفنون الإسلامية» بمسجد الدولة الكبير، ووضع له برنامجا حافلا بالغايات التعريفية بالفنون الإسلامية وتبيئتها داخل الفضاء الثقافي والاجتماعي الكويتي،

واتخذ لذلك فعاليات عديدة، منها إنجازه للمؤتمر والمعرض السنويين للفنون الإسلامية الذي أضحى تقليدا سنويا يؤمه العديد من رواد الفنون والمؤسسات المهتمة وعموم المثقفين والجمهور، ومنها المعارض السنوية للفنون الإسلامية، ومنها المسابقات العديدة للخط العربي للكبار والأطفال، وذلك كله من أجل إبراز أهمية تلك الفنون في تهذيب الذوق وتنمية المواهب وتشكيل الرؤية الاعتدالية المتوازنة للوجود والحياة والمجتمع، وتهيئة الفضاء المناسب للتواصل مع المختصين وذوي الخبرة والمهتمين بالفنون الإسلامية.

وتساوقا مع تلك الأهداف، فإن قطاع الشؤون الثقافية يفرد العدد الثالث من إصدارات «إسهام»، ضمن مشروع «روافد» الفكري والثقافي والأدبي، لفن الخط العربي، وذلك بنشر كتاب: «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للباحث المتخصص الدكتور إدهام محمد حنش.

لقد غلب على ساحة الفنون الإسلامية التعامل مع فن الخط باعتباره ممارسة تطبيقية تكشف عن جماليات الخط العربي وثرائه التشكيلي من خلال الإمكانات العديدة التي تتيحها أنواع الخط العربي المعروفة، مع تلويناتها المحلية بالمشرق والمغرب والأندلس وإيران...

لكن هذه الصورة المهيمنة لا ينبغي أن توقع في الغفلة عن حقيقة جوهرية، وهي أن الاشتغال بالخط العربي يتجاوز حدود الممارسة التطبيقية ليشكل علما له أسسه النظرية ومصطلحاته العلمية ومناهج دراسته الموزعة بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهجي المقارناتي...

ومعلوم أن فن الخط ليس ممارسة فنية فقط، بل هو فن له أصوله وضوابطه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وله تاريخ طويل من الإبداع والتجديد والتطوير، ولابد أن يكون المطلع على اللوحات الفنية

الخطية متشبعا بثقافة معرفية تغذي ثقافته البصرية وتوجهها نحو القبض على الدلالات العميقة للعمل الفني، وإلا سيبقى تأمله في اللوحة انطباعيا جملة وتفصيلا.

ومن ثم، فإن الإقدام على نشر هذا الكتاب هو دعوة إلى أن ترافق الممارسة الفنية الخطية ثقافة معرفية تحدد المفاهيم وتجلي أبعاد المصطلحات، وتزيل التداخل والاضطراب في عملية الفهم والتلقي في ميدان الخط العربي.

وإذا كانت الدراسات الهادفة إلى إلقاء ضوء الاهتمام والمعالجة على هذا الجانب نادرة وعزيزة، فإن كتاب «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للدكتور إدهام محمد حنش، يأتي ليكون لبنة منهجية في هذا البناء النظري المتكامل لعلم الخط العربي. ولعل هذه الغاية هي التي حكمت بناء فصوله ومباحثه ، فجاءت عبارة عن « حفريات» مصطلحية تفسيرية في تراث الخط العربي، ممثلا في مصنفات رواده، لاستخلاص بنية متكاملة من المفاهيم والمصطلحات الفنية، وتحديد دلالاتها، نشأة وتطورا، وإبراز الخصائص المميزة لكل اتجاه تشكيلي أو مدرسة فنيـة.

وقد وفق الكاتب في هذا الاتجاه، فجاء بحثه متكاملا من حيث تناوله لأهم المصطلحات الفنية في ميدان الخط العربي، متماسكا من حيث فصوله، مدعوما بمرجعية متخصصة تكشف عن إحاطة الكاتب بموضوعه إحاطة معرفية ومنهجية دقيقة.

والآمل معقود على أن يكون البحث لبنة في بناء متكامل رفع قواعده قطاع الشؤون الثقافية، تعريفا بمختلف مجالات الثقافة الإسلامية، وتحفيزا على رعايتها، وسعيا إلى إحداث حركة فكرية مسهمة في تطويرها وفعاليتها.

ويسعد قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف والشؤون



الإسلامية بدولة الكويت أن يقدم هذا الكتاب إلى القارئ ليسهم في تحقيق الغايات الآتية:

- التذكير بأهمية الفنون في الثقافة الإسلامية.

- إبراز الجهود المنهجية الرامية إلى التأصيل العلمي والمصطلحي لمفردات الفنون الإسلامية، بما فيها الخط العربي.

- إبراز دور قطاع الشؤون الثقافية في رعاية الفنون الإسلامية، و«تبيئة» الاهتمام بها داخل المجتمع الكويتي وسائر المجتمعات العربية والإسلامية.

إن الفنون الإسلامية، من خط وزخرفة وعمارة وغيرها..، تمثل ميدانا خصبا للتواصل الحضاري بين الشعوب والحضارات، وهي نافذة لتطلع الأمم الأخرى، من خلالها، على عطاء الحضارة الإسلامية في مستوى الجماليات والقيم الفنية، وبقدر ما يكون الإسهام فعالا في هذا الاتجاه، تكون المؤسسات الإسلامية المهتمة بالشأن الثقافي قد ضمنت بناء جسر للتواصل الثقافي والحوار الحضاري مع غيرها من المؤسسات والحضارات، وفي ذلك رسم لمساحات جديدة وآفاق رحبة محتاجة إلى من يرتادها من أهل الاختصاص والخبرة إبلاغا لرسالة الإسلام، ورسما لملامح حضارته الإنسانية.

وعلى الله قصد السبيـل...



* قال الإمام إسماعيل المزني (ت ٢٦٤ هـ / ٨٧٨ م)، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ / ٨١٩ م): قرأت كتاب (الرسالة)، وهو من تآليف الإمام الشافعي، على الإمام الشافعي، نفسه، ثمانين مرة، فما من مرة إلاّ وكان (الشافعي) يقف على خطأ .. فقال الشافعي: هيه !! أي حسبك واكفف.. أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحاً إلاّ كتابه.

* كتب القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ / ١٢٠٠م) وزير صلاح الدين الأيوبي الى العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ / ١٢٠١م)، وكان الإثنان من أئمة الكتاب في عصرهما، كتاباً منه: إنه قد وقع لي شيء، وما أدري أوقع لك أم لا، وها أنا أخبرك به، ذلك: إني رأيت انه لايكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.





مقدمة





تصنّف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) تصنيفات علمية ومنهجية عديدة: لغوية وقرائية وتاريخية وفنية وغيرها.. أخذت مكاناً خاصاً في دوحات شجرة هذه المعرفة، تحت عنوان رئيس أسماه المصنفون العرب والمسلمون: (العلوم الخطية).

وإذ تتراوح هذه العلوم الخطية العربية، بحسب بعض هؤلاء المصنفين، بين كيفيات الصناعة والإملاء والآداب في مجالات الخط العربي المختلفة.. فإن الذي تجب الاشارة اليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن هذه المعرفة العربية الاسلامية قد عنيت أيضاً، بشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً فحسب، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ 'علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه'، وهو العلم الذي يغلب على تسميته اليوم: (فن الخط) أو (الخطاطة)..

ويقصد بهذا المصطلح: (الكتابة الخطية - لا الإنشائية - العربية) على وجه الحصر المعرفي والتدقيق العلمي، بقصد المنجاة، ربما، من التعميم الدلالي الذي قد يأخذه مفهوم (علم الكتابة العربية) الذي يتضمن كل تلك العلوم الخطية المتعلقة باللغة والقراءات القرآنية وفن الخط وغير ذلك، على غرار التعميم الذي يأخذه العلم العام والحديث للغة Linguistics في استيعابه لعلوم الكتابة والصوت والصرف والنحو والمعنى والدلالة وغيرذلك مما يتعلق باللغة الطبيعية ونشاطها الإنساني الصناعي.

وإذا ما حاولنا استبيان المنطلقات والأسس والشروط العلمية والمنهجية للبحث في مثل هذا المجال.. فلعل أفضل الدراسات التي تتعلق بفن الخط عموماً، وفن الخط العربي خصوصاً، وأدقها علميةً.. هي تلك الدراسات التي تنطلق من مفهوم واضح ومحدد للـ(الخط).. ذلك لأنه مفهوم منشطر الدلالة، متعدد المعاني والاتجاهات التي



تفتــح طريق البحث صوب أكثر مــن مجال معرفي، وقد تحدث بينها تداخلات معرفيــة تؤدي إلى تجاذب البحث لدراســته بين أكثر من مجال، كما هو حاصل في اغلب دراسات الخط العربي، في تجاذبها بين المجالين المعرفيين: اللغة والفن. ولا شــك في أهمية اعتماد هذه الدراسات منهجاً علمياً مناسباً، لإتمام الفائدة وضمان النتيجة.

وإذا كان بالإمكان، في هذا الســياق، القول بان الدراسة العلمية لـ (الخط) تنطلق، مفهومياً، من كون الخط Script هو شــكل أو صورة الكتابة Writing .. وتلتزم، منهجياً، المنهج المورفولوجي Morphology الذي يعنى، أساساً، بدراسة الشكل Form .. فإن ما يمكن قوله، في الســياق ذاتــه، هو: أن البحث في المصطلح، بوصفه العلامة الإسمية والمحتــوى الدلالي للموضوع، يصب فــي.. أو يتواصل مع البحث في النظرية المعرفية، بشكل مباشر ومستقيم، إذا لم نقل بأن هذا البحث المصطلحي هو البحث المعرفي نفســه تمامــاً.. أي: يمكن القول، في تواصل هذا السياق، بأن دراسة المصطلح الفني للخط العربي يصب فــي صلب النظرية الجماليــة لفن الخط العربــي، بوصفها عنصراً عضوياً أصيلاً في المعرفة الخطية العربية العامة.

ولاشــك فــي أن الحدود اللغويــة والمعرفية لهــذا المصطلح تمثل الأساس المنهجي الأهم لدراســة نظريته الجمالية والفنية والدلالية، ولذلك ســعى جهدنــا البحثــي المتواضع هنــا الى مقاربــة وبعض موضوعــات الخط العربي الإشــكالية عبر هــذه الرؤية وهذا المنهج لتأصيل هذه الموضوعات على أسســها الحقانيــة الأولى من المعرفة العربية الإسلامية.

وكانت موضوعات الأصل التأريخي للخط العربي ونشــأته الفنية والوظيفية، وما رافق تطوره في هذا الســياق من الصيرورة المعرفية النوعية لهذا الخط على أصعدة القيمة والفن والوظيفة، وما نتج عن ذلك كله من إشــكاليات مفهومية أضرت معرفيــاً بأصالة هذا الفن

العربي الإسلامي وحيويته الإبداعية الخالصة.. هي الموضوعات الرئيسة لهذا الكتاب الذي يمكن اعتباره مراجعة نقدية - معرفية، تقوم، منهجياً، على الاستقراء والدراسة والتحليل، وتعمل، وظيفياً، على حل إشكاليات هذا المصطلح الفني المفهومية من خلال بيان حدوده المعرفية التي توسس للإطار المعرفي العام لفن الخط العربي، وتهدف الى تأصيل نظرياته التاريخية والجمالية والفنية والوظيفية والدلالية.

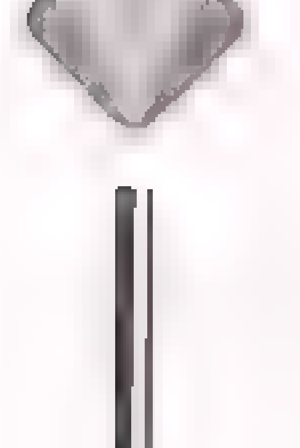
وحاولنا، عبر صفحات هذا الكتاب، تلمس هذه الموضوعات كلها، بشكل منتخب، في فقه المصطلح الفني للخط العربي، بوجه عام، ومرجعيته المعرفية لبيان طبيعة وحدود مصطلحات أساسية ورئيسة في المعرفة الخطية العربية مثل: الخط الكوفي، والخط المنسوب، والمدرسية/الأسلوبية الخطية، والإبداعية الفنية التي تميز الخطاطين عن سواهم من أهل الخط والكتابة العربية.

وختاماً، يمكن أن نقول بأن هذا الكتاب حاول الجمع بين تأريخ الخط العربي وفنه، في منهج وسط بين التحليل والتركيب على نحو تتحقق فيه أصول البحث العلمي الرصين، بدرجة منهجية محمودة.

الدكتور

إدهام محمد حنش





الفصل الأول

المصطلح الفني
في
الخط العربي



فقه المصطلح الفني
في الخط العربي

١- مقدمة:

على الرغم من المساحة المعرفية، الواسعة نسبياً، التي أخذتها موضوعات (الخط العربي) اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، وغيرها في الدراسات العربية والأجنبية المتعلقة، بشكل مباشر أو غير مباشر، بهذا الخط، لم تعنَ أي من هذه الدراسات بموضوع (المصطلح الفني في الخط العربي) عناية خاصة ومقصودة.

وإذا كانت مثل هذه العناية قد توفرت في بعض هذه الدراسات، فلم تكن إلا عناية عارضة قليلة في حواشي موضوعاتها اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، والفنية.. وفي هوامشها، دون متونها التي لم يكن هذا المصطلح فيها البتة موضوعاً رئيساً من موضوعاتها.

ولذا، فقد ظل هذا (المصطلح الفني) بعيداً عن البحث الجاد والوافي.

ونحاول، في هذا البحث المتواضع، تلمس الطريق إلى فقه المصطلح الفني في الخط العربي عبر منهج استقرائي - نقدي يحاول أن يستطلع كل معلومة عن الموضوع، ويوظفها في بناء رؤية معرفية كلية ومتكاملة عنه، بقصد رسم حدود هذا الموضوع العامة، دون تفاصيله العلمية الدقيقة التي تقوم على شرح (ألفاظ / أسماء / مصطلحات) هذا الموضوع، ليظل هذا البحث المتواضع هادفاً إلى الإحاطة، ليس أكثر، بموضوع المصطلح الفني الخاص بهذا الخط، وأهميته، ومكانته في المعرفة الخطية بخاصة، والمعرفة العربية الإسلامية بعامة.

٢ - تحديدات أساسية:

يمكــن القول إنَّ أغلب جهود البحث الحديثــة والمعاصرة في (فن الخــط العربــي)، يتجاوز تحديد مفهــوم هذا (الخــط) الى مفهوم (الكتابــة) منطلقاً لدراســته.. أو ان بعض هذه الجهود البحثية تنحو - علــى الاقل - منحى التداخل بين مفهومــي (الكتابة) و (الخط) في عملهــا الذي يفترض أن يكون، مــن الناحية العلمية، ذا رؤية واضحة ومنهج محدد في دراســة كل مــن (الكتابة) و (الخط).

ولعل هــذا التجاوز أو التداخل كان ناشــئاً مــن الاعتقاد بصحة توصيف (الكتابة) بأنها الحقل أو المجال المعرفي الأوسع لل (الخط).. يحده في تعريفه، ويتضمنه في مفهومه، ويستوعبه في دراسته.

ولكن هذا التوصيف لا يمنع دراسة (الخط) من الوقوع، عادة، في ملابســات الخروج المنهجي والمعرفي عن حقل أو مجال الاختصاص الادق الخــاص بــه، على الرغم مــن أن الركون البحثــي إلى علاقة (الخــط) الطبيعية والمتطورة بـ (الكتابة) هو الأســاس الاول لتحديد مفهوم (الخط) الذي ينطلق من رؤية دقيقة له تســتند إلى ما أسماه البعض: (حقيقة الخط)[1] أو (نفس الخط)[2].. وليس إلى أي شيء آخر من الخط أو مما له علاقة به كالكتابة وغيرها، وتؤســس على هذا المفهوم، فــي قاعدة منهجية أصيلة، (المصطلح) المعرفي النوعي لهذا (الخط).

٢ - ١: مفهوم الكتابة:

ولكن هـذا لايمنع أو يغني، بأي حال من الأحوال، عن بســط معنى (الكتابــة) والتعريف بمفهومها عند دراســة (الخــط)، ليس لكونها أصـلا لغوياً ومعرفياً لل(الخط)، فحسب، بل ولأن ثمة علاقة ترادف لغــوي ودلالي جوهرية بين الإثنين، تجمعهمــا معاً.. وتميزهما بعضاً عن بعض، في الوقت نفسه.

فالمعنى اللغوي العام لـ (كتابة - المصدر الأساس للفعل الثلاثي: كَتَبَ) يتوفر أصلاً على معنى الخط ضمن ما يتوفر عليه، فعل (كتب) اللغوي، ومشتقاته الصرفية العديدة من الأفعال (كاتب / تكاتب / اكتتب / استكتب).. ومن الأسماء (كتاب / كاتب / اكتتاب / كتائب / مكتب / مكتبة / مكتوب) من المعاني اللغوية التي كانت قد اخذت مكانها في الاسلوبية العربية، وما تزال تتواصل وتنمو إلى اليوم.. حتى انه لا يكاد معجم لغوي واحد - قديماً كان ام حديثاً أو معاصراً - ان يخلو بالضرورة من مادة الـ (كتابة) ومعانيها العديدة هذه. وقد أحاط احدث هذه المعاجم اللغوية العربية المعاصرة الرصينة والمسؤولة، وهو(المعجم العربي الأساسي)[3] الذي اعدته جماعة من كبار اللغويين العرب المعاصرين بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بأغلب المعاني الحية التي كانت المعاجم كلها قد احتوتها، فضلاً عن إحاطته بالتطور المعنوي والدلالي للبنى الصرفية المستحدثة لـ (كتب)، فعلية واسمية، حتى الوقت الحاضر.

ولعل من أهم هذه المعاني اللغوية: النسخ / التأليف / المراسلة / العقد / التسجيل / القضاء / الغرض / الجمع / التهيئة / المشاركة / التبرع / المساهمة / الانتساخ / الإملاء / الحرفة / الوظيفة / المؤسسة / الآلة / وغيرها.

ولاشك في أن هذه المعاني اللغوية هي شرط من شروط التعريف بـ (الكتابة) وركن من اركان مفهومها اللغوي العام الذي لا يختلف فيه التصور المعرفي العربي الاسلامي عن الرأي العلمي المعاصر[4] في كون (الكتابة) مظهراً بصرياً من مظاهر اللغة، وظيفته الاساس: تمثيل ألفاظها، والتعبير عن معانيها، بأشكال رمزية، تفيد الاستدلال على الاشياء في الوجود.

ويتوفر التراث المعرفي (اللغوي / الدلالي) العربي على مفاهيم أخرى ترادف مفهوم (الكتابة) البصري - الرمزي، في معناه وطبيعته ووظيفته.

ولعل من أهم هذه المفاهيم[5]: (الكتاب)، و(الهجاء)، و(القلم)، و(الزبر)، و(الرقم)، و(السطر)، و(الرسم)، و(النقش)، و(التصوير)، و(الإملاء)، و(النسخ)، و(السِفر)، و(التدوين)، و(التحرير)، فضلاً عن مفهوم (الخط).

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا هو أن هذه /المفاهيم المتصلة دلالياً بمفهوم (الكتابة) الرئيس، وتنضوي تحته، هي أدق منه معنى.. وأكثر خصوصية، في الطبيعة الصورية، وفي الوظيفة التعبيرية البصرية.

٢ - ٢: مفهوم الخط:

يقترن مفهوم (الخط) اقتراناً شديداً بمفهوم (الكتابة) في المعنى وفي الاستخدام، حتى ليبدو المفهومان وكأنهما شيء واحد، لما بينهما من العلاقة اللغوية والدلالية الخاصة والقوية التي تستند إلى كون الأول من معاني الآخر في العرف اللغوي الذي نصت عليه المعاجم بالذات.

ولكن إنعام النظر في المأثور العربي: الأدبي، والديني، والوظيفي، المتعلق بهذين المفهومين، يكشف عن وجود تباين دلالي دقيق وواضح بينهما، يتمثل في ما يمكن أن نسميه (عمومية الكتابة) و(خصوصية الخط) في التمثيل البصري - الرمزي للفظ أو المعنى بخاصة، واللغة بعامة.

من هنا، تبدو (الكتابة) عملية رسم للفظ /المعنى، وتعييناً مكانياً منظوراً له. وربما لذلك عمد العرب الى تمييز أداء (الكتابة) واثرها بالصوت والصورة، فأطلقوا على (صوت الكتابة) اسم: (النميم)[6]، وعدوا (الخط) إسماً أو مصطلحاً لـ (صورة الكتابة)[7] أو (مصور المعاني)[8].

وتؤكد المصادر العربية: اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية، على أن (الخط صورة)[9] و"هندسة صعبة"[10]، ليس من خلال ما

تعرضه من آراء وشــروح وتطبيقات كما في بعض رســائل هذا الفن ومؤلفاته الأولى، مثل:

* رســالة ابن مقلة (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨ هـ / ٩٤٠م) "في علم الخط والقلم"[١١]..

* ورسالة ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥هـ / ١٤٤١م) الموسومة بـ "تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب"[١٢]..

* ورسالة الهيتي (عبد الله بن علي، ت ٨٩١ هـ/ ١٤٨٩م): "العمدة في الخط والقلم"[١٣]..

وغيــر ذلك، فقط، بــل وكذلك من خلال تكرارهــا وتبنيها لبعض المقولات الفلســفية في الكتابة والخط، المنسوبة إلى بعض الفلاسفة اليونانيين مثل:

- أرســطو (ت ٣٢٢ ق. م) الذي تنســب اليه مقــولة: "الكاتب: العلة الفاعلية، والقلم: العلة الآلية، والخط: العلة الصورية، والبلاغة: العلة التمامية"..

- واقليدس (ت بعد ٣٠٠ ق. م) الذي تنسب اليه مقولة "الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية"[١٤]..

وعلى الرغم من أن للفظ (التصوير) في المعرفة العربية الإسلامية معاني ودلالات واســعة ومتشعبة وعديدة، منها: (التشكيل / التكوين / التخييل / التجسيم / الترسيم / التخطيط / الترقيم / التنقيش/ التخليق/التقدير/التمثيل /التشبيه)[١٥].. فإن هذه المعاني والدلالات لاتخرج في مفهومها العام عن معنى (الصورة) المرادف لمعنى (الشكل)، وعن دلالتها المباشرة على (الأثـر).

ومما تقدم، يمكن القول بإيجاز: أن المعرفة العربية الإســلامية قد تنبهــت، منذ وقت مبكر، إلى الطبيعة المكانية/الهندسية/الشــكلية/



الصورية/الـ (الجسدانية)[16] لـ (حقيقة الخط)، بوصف هذه الحقيقة هي حمولته المفهومية الكلية والأساس التي تقرر، بشكل نهائي، كون الخط "صورة معروفة، وحلية موصوفة"[17].

٢ - ٣: اتجاهات ومناهج دراسة الخط:

ومثلما يصنف البحث العلمي الحديث دراسة الخط بوصفه صورة الكتابة، منهجياً ومعرفياً، إلى مستويات عديدة، أبرزها: المستوى التاريخي Paleography الذي يدرس الخط من حيث تطوره زمنياً على أصعدة الشكل والأسلوب والوظيفة، والمستوى الآثاري Epigraphy الذي يعنى بدراسة النقش الخطي على الأبنية والأضرحة والنقود والمواد الاثارية الأخرى، والمستوى الجمالي Calligraphy الذي يدرس الخط من حيث كونه فناً[18].. تصنف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) إلى ما هو أكثر من ذلك التصنيف بكثير، اذ لم يكتف مصنفو العلوم العربية الإسلامية بوضعه في دائرة (علوم اللغة) كما فعل البعض[19]، أو بوضعه في (عداد الصنائع الإنسانية) كما فعل البعض الآخر[20]، بل أعطاه أغلب هؤلاء المصنِّفين وأهل الخط من الأهمية مكاناً خاصاً في (دوحات شجرة) المعرفة العربية الإسلامية، تحت عنوان واحد رئيس أسموه: (العلوم الخطية)[21].

وإذا كانت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحسب بعض هؤلاء المصنفين، في: علم أدوات كتابة الخط، وعلم قوانين كتابة الخط، وعلم تحسين أشكال الحروف، وعلم كيفية توليد الخطوط عن أصولها، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلم خط العروض، وعلم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رسم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرها[22].. فإن ما تجب الإشارة إليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإسلامية قد عنيت أيضاً، وبشكل

خاص ومميز، بدراســة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق مــن (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شــكلاً، وتهدف الى تأســيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفســهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"[٣٣].

ويمكــن أن نتلمــس هذه الدراســة الجمالية / الفنيــة لـ (الخط العربــي) من خلال عــدد من هذه (العلــوم الخطية)، لعــل ابرزها واكثرها وضوحاً ومباشــرة: (علم تركيب أشكال بسائط الحروف)[٣٤] أو ما كان يسمى ايضاً بعلم (هندسة الخط)[٣٥]، وكذلك (علم تحسين أشكال الحروف الخطية)[٣٦]، وهما العلمان اللذان تمثلا في ما قدمه فقهــاء فن الخط العربــي الاوائل من امثال: ابن مقلــة الوزير، وابن الصائغ، والآثاري (شــعبان بن محمد، ت٨٢٨هـ /١٤٢٤م)، والهيتي، وغيرهم، من (الأصول والقواعد)[٣٧] الخاصة بـ (حســن الشكل [في بناء الحرف مفرداً] وحسن الوضع [في بناء النص الخطي المؤلف من عدة حروف])[٣٨] في هذا الفن.

٢ – ٤: دراسة المصطلح في الخط:

ولكــن.. على الرغم من تعدد هذه (العلوم الخطية) وكثرة فروعها: اللغويــة، والوظيفيــة، والفنيــة، وغيرها.. وعلى الرغم من تشــعب اتجاهاتها المعرفية والمنهجية في دراســة (الخــط العربي)، لم تنتبه المعرفة الخطيية العربية – كما يبدو – الى اهمية دراسة (المصطلح) فــي هذه (العلوم الخطية)، وبالتالي لم يضع مصنفو المعرفة الخطية العربية الاســلامية في دوحات شجرتها الوارفة علماً لـ (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي).

وربمــا، تكون المعرفة الخطية العربية الاســلامية بذلك قد غفلت واحداً من أهم الاتجاهات العلمية / المعرفية له، بل ربما يكون أهمها

بســبب آن كل هذه العلوم وفروعها تقوم في بنيتها المعرفية الخاصة به وعليه، فـ (المصطلح الخطي) - بوصفه (اللفظ / الاسم) المشروط بالاتفــاق عليه بين أهل الخط في الدلالة على ما له معنى في مجاله أو له علاقة به -، يشــكل القوام المعرفي لــكل واحد من هذه العلوم الخطية، أولاً.. ويشــكل، ثانياً وأخيراً، قــوام أو بنية المعرفة الخطية العربية الإسلامية ذاتها..

٣ - المصطلح في الخط العربي:

٣ - ١: المصطلح:

يرجع الأصل اللغــوي للفظة (مصطلح) الى الجذر (صلح) ومادته الاشــتقاقية التي تعنــي، في المعاجــم اللغوية، معنــى نقيضاً لمعنى (فســد) ومادته الاشــتقاقية[٢٩]. ولكن هذه اللفظة مشــتقة مباشرة مــن الفعل (اصطلح) الذي مصدره (اصطــلاح)[٣٠]. وربما لذلك، لم يفــرق اللغويون العرب بين (مصطلح) و(اصطلاح) في المعنى[٣١] على الرغم من أن الأول اسم والثاني مصدر. فعُدّ الاثنان عند الاستخدام اســمين يدلان على معنى واحد هو "الاتفاق على أمرٍ مخصوص"[٣٢] أو هو "المواضعة"[٣٣] على شــيء يجري (اختراع)[٣٤] معنى جديد له، وتســميته باسم ما، ينقل عن موضوعه الأول في المعنى الذي، هو في الأصل وفي الغالب، المعنى اللغوي إلى معنى آخر خاص بأهل حقل او مجال أو اختصاص معين.

وتتكامل الحمولة المفهومية لـ (المصطلح) من خلال قواعد منهجية وعناصر معرفية متصلــة العلاقة الداخلية فيمــا بينها لتكوين بنية (المصطلــح) المعرفيــة التي تقوم عادة على هــذه القواعد والعناصر المتمثلة في[٣٥]: (المسمى)، و(المعنى)، و(الاسم)، و(الاتفاق).

وإذا كانت أهمية (المصطلح) تتضح، إلى حد ما، في الفائدة الاقتصادية للأداء الاتصالي، فإن هذه الأهمية تأخذ حيويتها بشكل أكثر فاعلية وتأثيراً، بل وأكثر ضرورة، في تأسيس المجال المعرفي النوعي والخاص لـ (العلم أو الأدب أو الفن أو الصناعة) بما يجعله متميزاً عما سواه من خلال سجله (المصطلحي) الخاص، فرصيد كل مجال معرفي يتمثل، بشكل رئيس، في (مصطلحاته)[٣٦].

وصار من الطبيعي أن تنمو أهمية (المصطلح) هذه إلى مستوى لا يقف عند دوره الحيوي هذا في الشأن المعرفي، فقط، بل يرقى ليكون هو نفسه شأناً معرفياً خاصاً ومميزاً، أصبح يعرف اليوم بـ (علم المصطلح) Terminology .. الذي ينطلق من تعريف (المصطلح) بأنه: كل وحدة لغوية، مفردة أو مركبة، دالة على مفهوم محدد بشكل وحيد الوجهة الدلالية ضمن حقل أو مجال أو ميدان معرفي ما .. ويعنى عناية مباشرة بوضع: نظرية، ومنهج، وتسمية لأي (مفهوم) قابل للاتفاق بين اهل الاختصاص على تضمينه في (لفظ / إسم / مصطلح) ضمن نسيج اللغة العلمية المعينة، وتصنيفه معرفياً في مجموعة اختصاصية يقررها الوصف والإحصاء والتحليل.. وهي أساليب البحث العلمي وأدواته الأساسية في معالجة المعلومات المصطلحية معجمياً، ومحاولة تقييسها لغوياً، عند الحاجة، بالمقابلات الدلالية، الأحادية أو المتعد[٣٧].

وإذ يدخل هذا العلم الى دراسة المفاهيم المعرفية المختلفة، وتسميتها، وانشاء (المصطلح) الخاص بها .. فإن بإمكانه أن يدخل، أيضاً وبشكل طبيعي، إلى دراسة المفاهيم المعرفية المتعلقة بالخط العربي، وتسميتها، وانشاء (المصطلح الخطي) العربي علماً / مجالاً معرفياً يضاف إلى (العلوم الخطية) المعروفة، ويكون جزءاً من المعرفة الخطية العربية الإسلامية.



٣ - ٢: المصطلح الخطي:

مثلما تعددت (العلوم الخطية)، تعدد (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي)، وتنوع بحسب تعدد هذه (العلوم الخطية) وتنوعها، بشكل متداخل ومتعالق، ولكنه أيضاً متباين تبايناً واضحاً يمكن معه تقسيم هذا (المصطلح الخطي) إلى أنواع عدة، لعل ابرزها ما يأتي:

أ. "المصطلح الخاص"[٣٨] بخط المصحف الشريف، وخط عروض الشعر العربي. ويفيد هذا المصطلح بأن الشكل الخطي لهما معياري ثابت "لايقاس.. ولايخالف"[٣٩].

ويشتمل (المصطلح الخاص) هذا على ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى/ فرعية، منها في مجال خط المصحف الشريف مثلاً[٤٠]: (المصطلح الرسمي)، و(هجاء المصاحف)، و(الرسم السلفي)، و(الرسم المصحفي)، و(الاصطلاح السلفي)، و(الرسم العثماني)، و(رسم المصحف)، وربما غيرها. أما في مجال خط عروض الشعر فهناك بشكل رئيس: (المصطلح العروضي)[٤١].

ب. المصطلح اللغوي:

وهو الذي يعرف ايضاً بـ (المصطلح العام) أو (المصطلح العرفي)[٤٢].

ويقوم هذا المصطلح على توفية رسم اللفظ بالخط، وهو ما اصطلح عليه اللغويون العرب بلفظ / اسم / مصطلح: (الهجاء) أو (الإملاء).

وقد لحقت الخط العربي في سياقه اللغوي هذا، ألفاظ / أسماء/ مصطلحات أخرى منها على سبيل المثال لا الحصر: (الشكل) و(الإعجام).



ج. المصطلح الوظيفي:

أو (مصطلح الكتاب)[٤٣] كما كان يعرف قديماً، نسبة الى وظيفة الكتابة في دواوين الدولة العربية الاسلامية، التي صارت لها عدة كبيرة من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات الديوانية، منها: (الكتابة الخطية)، و (الكتابة الانشائية)، و(ادب الكتاب)، و(صنعة الكتابة)، و(الكاتب)، و(كاتب الخط)، و(كاتب اللفظ)، و(كاتب العقد)، و(كاتب الحكم)، و(كاتب التدبير)[٤٤]، وغيرها.

د. المصطلح الفني:

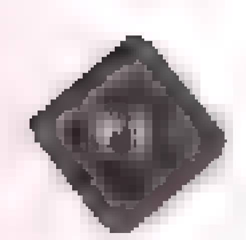
وهو المصطلح المتعلق بالخط العربي في مستواه الجمالي، أي في إطار ما كان يعرف عند أهل الخط، ولا يزال، بلفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط)[٤٥].

٤ - المصطلح الفني في الخط العربي:

٤ - ١: الفن:

استخدم العرب المسلمون العديد من المصنِفات المعرفية لتمييز الأشياء والظواهر والأعمال وبيان حدودها الاصطلاحية. وكانت أهم هذه المصنفات: (أدب / علم / فن / صناعة).

وعلى الرغم من حصول التداخل المفهومي الكبير بين هذه المصنفات، ظلت ثمة فروق دلالية ومعرفية دقيقة تقوم بينها في تمييز كل منها للمجال المعرفي الذي تعمل عليه عند جدولة المعارف وإحصائها وتصنيفها، فمفهوم (آدب) مثلاً ينصرف بعامة الى المعرفة النظرية للأسس والقواعد العاملة في اختصاص معين[٤٦].. وينصرف مفهوم (علم) إلى ما يشبه مفهوم الـ (آدب) لكنه محكوم، في الغالب،



بمطابقة الواقع وبالخضوع للتجربة، وهو مع ذلك لا يتعلق بكيفية العمل التي يتعلق بها مفهوم (الصناعة) بشكل أكثر[٤٧].

أما مفهوم (فن) فهو أكثر هذه المفاهيم إمكانية في الاستخدام، وأدقها تحديدا في التخصيص الدلالي على مختلف مجالات: الأدب والعلم والصناعة، فلفظ (الفن) يفيد معرفياً (الضرب / النوع / الأسلوب)[٤٨] من الأدب أو العلم أو الصناعة.

وعلى الرغم من ان المعرفة العربية الإسلامية لم تكن تفرق كثيراً بين كل من (الفن، والصنعة، والحرفة)[٤٩]، اتجهت هذه المعرفة في مفهوم (الفن)، لاحقاً، وبشكل نهائي، إلى تخصيصه على معنى الإبداع ودلالة الجمال في عمل الإنسان وإنتاجه.. تماماً كما يبدو عليه لفظ / اسم / مصطلح (Art) في المعرفة الغربية الحديثة، ولغاتها الحية، ولاسيما الإنكليزية.. التي منها، قد أصبح لفظ / اسم / مصطلح (Art = فن)، بلا منازع، الحامل الرئيس لمفهوم الجمال.. والعامل بدلالة الإبداع الفني، في المعرفة الإنسانية المعاصرة[٥٠].

ومن هنا أصبح الفن هو المعرفة النظرية والعملية المتعلقة بالجمال، ومن هنا ايضاً ثبت معنى الفن أساساً في حدود البحث في جمال/ حسن (الشكل / الصورة)، وفي صناعته.

٤ – ٢: فن الخط العربي:

لم يكن الشكل الأول للخط العربي عند نقطة بدئه التاريخية / ما قبل الإسلامية معروف الصورة والمعالم البصرية على وجه الدقة واليقين والكمال، الاَّ ما قدمته بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية من معلومات عامة تفيد بأن عرب ما قبل الاسلام كانوا قد اصطلحوا على خطهم تسمية (الجزم)[٥١] التي تدل على الشكل اليابس المبسوط.

ويبدو أن بعض العارفين العرب الأوائل بالكتابة والخط قد انتبهوا خلال تنامي الشأن الوظيفي لهما في صدر الإسلام إلى تحول نسبي في شكل خط الجزم من اليبوسة والبسط إلى الليونة والتقوير، نتيجة الخفة والسرعة في الكتابة، فميزوا الشكل الآخر للخط العربي باسم (المشق)[٥٢].

ويبدو أن الخط العربي قد انطلق من هذه الثنائية الشكلانية في تمييز (الأسلوب الفني) له على أسس: الاستحسان، والجودة، والأداء، والوظيفة، منذ القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، بما أدى إلى إنتاج (التنوع) الخطي القائم على تباين الخصائص الشكلية والأدائية والوظيفية في أنواع الخط العربي بـ:

* مدى توفرها أو احتوائها على صفات: اليبوسة / البسط / الاستقامة / الاستواء.. أو الليونة / التقوير / التدوير / الانحناء في الشكل.

* مدى خضوعها لعمليات التحقيق / التحسين في الكتابة.. أو السرعة / الخفة في الأداء.

* مدى الإجلال / التعظيم.. أو البساطة / التواضع في الوظيفة.

ومن هنا، أي على أساس هذا التقابل في خصائص الشكل بخاصة، انتظمت أنواع الخط العربي في منظومتين فنيتين رئيستين هما: منظومة (الخطوط الموزونة) / المحققة / المبسوطة / اليابسة/ الكوفية.. ومنظومة (الخطوط المنسوبة) / المطلقة /المقورة /اللينة/النسخية.

وقد فتحت ظاهرة (التنوع) هذه، بوصفها اتجاهاً صناعياً مقصوداً في إنتاج الشكل الخطي المتجانس في منظومة واحدة، أبواب الإبداع على مصراعيها أمام الخط العربي في سيرته الجمالية، وفي صيرورته الفنية على أسس: التجويد، والاستحسان، والبيان، والاصطلاح على



الوضع في أشكال الحروف في أنواع الخط العربي التي صارت عديدة وكثيرة، وعلى تسميتها بأسماء خاصة ومميزة[٥٢].

٤ – ٣: مفهوم المصطلح الفني الخطي العربي:

وإذا كان (المصطلح) بوصفه، كما أسلفنا، بنية لغوية مشروطة الدلالة بالاتفاق على العلاقة المعرفية بين (الاسم / الدال) وبين (المسمى / المدلول)، فإن هذا (المصطلح)، بوصفه مصنفاً معرفياً جامعاً يستند إلى آداب المواضعة وقواعد الاتفاق على كينونة أمر / نشاط / مجال / عمل / شكل / غير ذلك، دون غيره، كينونة خاصة، هو تعبير عن الآداب والقواعد والأصول الداخلة في هذا الامر، والضابطة لحدوده، وبيان حاله المعرفية من خلال شبكة المعلومات المحمولة في (ألفاظ / كلمات / أسماء) تكاد تكون مغلقة المعنى والدلالة، وغير قابلة للتفسير والاستعارة في غير ما تم (الاصطلاح) على اختصاصها به من الأمور والمعارف والأشكال.

ولقد شكلت أمثال هذه (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) مادة (مصطلحية) كبيرة ودقيقة في العلوم والفنون والصناعات المختلفة للمعرفة العربية الإسلامية، فقد صار لعلوم اللغة العربية المتعددة كالنحو والصرف والبلاغة مثلاً مصطلحاتها الخاصة، وكذلك لعلوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولسائر العلوم الإنسانية والبحتة والتطبيقية، حتى صار (المصطلح العربي الإسلامي) مجالاً معرفياً خاصاً ينطلق من المعنى اللغوِي العام للألفاظ / الكلمات الى معنى اصطلاحي خاص لها يتركز من خلال التأثيل والدلالة والوظيفة في (تسميات / أسماء) معينة، تشكل بمجموعها قوام المعرفة العربية الإسلامية.

ومثلما كان لكل واحد من هذه العلوم العربية والإسلامية، وغيرها،

مصطلحاتــه الخاصة التي يمكن ان نطلق عليها: (المصطلح اللغوي / النحــوي / الصرفي / البلاغي / القرآنــي / الفقهي / الحديثي / وغير ذلك).. كان، كما أسـلفنا، للخــط العربي مصطلحاته الخاصة التي يمكن أن نطلق عليها: (المصطلح الخطي / اللغوي / الوظيفي / القرائي / الفني، وغير ذلك).

ولعــل أكثر هذه المصطلحات الخطية أهمية، وخصوصية، وتميزاً: (المصطلح الفني) الذي هو عبارة عن (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) التي تعبر عن أســس، ومبادىء، وأوضــاع، وأعمال، ومواد، وعمليات صناعة الشــكل الجمالي في الخــط العربي، فضــلاً عما ينتج عن هــذه الصناعة، وما يلحق بهذا الشــكل او يتعلق به من تنوع / أنواع، وأســاليب، ووظائف، ونتاجات، وأعلام، ومؤسسات، وغير ذلك، في إطار الإبداع الجمالي / الفني في مجال الخط Calligraphy العربي، دون الالتفات إلى.. أو العناية بأي مســتوى آخر من مستويات الخط العربي: التاريخية، والوظيفية، واللغوية، وغيرها.

٥ - فقــه المصطلح الفني للخط العربي

٥ - ١: الكتابة الخطية الفنية:

تنطلق المعرفة العربية الإســلامية في بنــاء الفقه الجمالي للخط العربــي، وفي تســمية مصطلحه الفني، مــن تمييزها للــ (الكتابة الخطيــة) الفنية تحديداً، وفصلها عن أي نوع آخر من أنواع الكتابة. وكانت هذه المعرفة قد تباينت في تســمية هذه الكتابة الخطية الفنية تبايناً واضحاً، فتعددت بذلك الألفاظ /الأسماء / المصطلحات التي أطلقت عليها، ويمكن حصرها في ما يأتي:



أ. فن الخط:

على الرغم من الحداثة النسبية للفظ / إسم / مصطلح (فن الخط) الذي يعود الى بدايات القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي[٥٤]، يكاد هذا اللفظ / الإسم / المصطلح أن يكون المصطلح العلمي النهائي والمعاصر للمعرفة الفنية في الخط العربي.

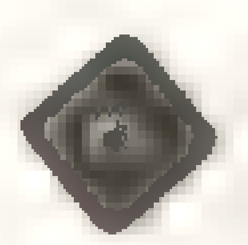
ب. حسن الخط:

استخدمت المصادر العربية الأولى، اللغوية والأدبية والفلسفية والخطية وغيرها، لفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط) في التعبير عن الكتابة الخطية الفنية.

وليس من السهل تحديد المصدر العربي الأول الذي اقترح هذه التسمية، كما ليس من السهل تحديد جهة وزمان إشاعتها على وجه الدقة من الناحيتين المعرفية والتاريخية، ولكن يبدو أن هذه التسمية كانت مصطلحاً مستقراً وشائعاً، غير محتاج إلى شرح أو تفسير في مصادر القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. لاسيما تلك المتعلقة بأدب الكتاب على الأقل، ثم ظل هذا المصطلح يتداول على نحو طبيعي لدى أهل اللغة والكتابة والخط بحسب المجرى والطبيعة نفسها، بيد أن أهل الخط العثمانيين قد استخدموه بلفظه التركي (حُسني خط)[٥٥] على أصعدة هذا الفن الوظيفية والتعليمية.. الرسمية والشعبية.

ج. صناعة أو صنعة الخط:

ويماثل هذا التعبير سابقه تماماً في مصدره العربي الذي يصعب تحديده على وجه الدقة، ولكنه يبدو مستقراً منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي[٥٦] على الأقل. وكذلك الأمر في استخدامه العثماني – التركي في تسمية هذا الفن[٥٧].



ج. الخِطاطة:

ويمكن القول بأن هذا اللفظ / الإسم / المصطلح هو أحدث تسمية عربية علمية للكتابة الخطيــة الفنية، تنطلق من لفظة الخط وتلتزم آصول القياس اللغوي العربي لأســماء الحرفة / الصنعة وما شابهها علــى وزن (فِعالة) كالصناعة والوراقة والنجــارة وغيرها، عملاً بما أقره بعض المجامع العربية.

ولعــل أول مــن صاغ هذه التســمية هو الباحث التونســي عثمان الكعاك[٥٨]، وشــاعت بشــكل تدريجي وواســع في الأوساط العلمية المغاربية[٥٩]، ثم شاعت، ولكن على نحو قليل جداً، في بعض المؤلفات والأوساط المشارقية المعنية بشؤون فن الخط[٦٠]. وقد اعتمدها أخيراً مكتب تنسيق التعريب التابع لجامعة الــدول العربية في التعبير عن فن الخط[٦١].

٥ - ٢: (هندسة الخط):

يفترض فقهاء الخــط العربي،على اختــلاف توجهاتهم المعرفية: اللغوية والفنية، أصلاً فلسفياً هندسياً لكل أشكال حروف هذا الخط وصورها.. ينطلق من النقطة، ويتمثل في خطين هندســيين Lines اثنــين لا ثالث لهما، هما: الخط المســتقيم الذي يقابل قطر الدائرة، والخط المنحني الذي يقابل محيطها.

ويعزي أهل هذا الخط تركيب أشــكال الحروف العربية وصورها إلــى عناصر خطية هندســية مجردة تتصل، صفــة وطبيعة، بهذين الخطين. وقد عدوا أوضاع هذين الخطين القابلة للدخول في تركيب شكل كل حرف من أشكال الحروف العربية، على نحو مفرد أي يتركب مــن خط واحد، أو على نحو مركــب أي يتركب من إثنين أو أكثر من الخطوط الهندسية.. سبعة أوضاع اصطلحوا على وصفها بألفاظ /

أسماء / مصطلحات تمثل قـوام (هندسة الخط) العربي.

وهذه الأوصاف / الألفاظ / الأسماء / المصطلحات هي:

١. الانتصاب (الخط المنتصب).
٢..التسطيح (المسطح).
٣. الانكباب (المنكب).
٤. الاستلقاء (المستلقي).
٥. الانحناء (المنحني).
٦. الاستدارة (المستدير).
٧. التقويس (المقوس)[٦٢].

وهي، كما تبدو، مستوحاة من أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون. (ينظر: الشكل رقم ـ ١).

٥ ـ ٣: الأصول والقواعد:

ويمكن القول إنَّ فقهاء الخط هؤلاء كانوا قد فصلوا عملياً استخراج أوضاع الخطوط الهندسية هذه من العلاقة القائمة فيما بين الدائرة وقطرها المستقيم، لبناء (حسن الخط) على ما أسماه البعض منهم بـ (الأصول والقواعد) التي تنظم وتحكم (حسن الشكل وحسن الوضع) في بناء بنية الحروف الذاتية، وفي "ترتيب هذه الحروف على أحسن نظام"[٦٣] من عمليات تركيب شـكل الحرف من الخطوط الهندسية، وتقدير أبعاد هذه الخطوط لإتمام الشـكل، وتكييف هيأتها لإكماله، وإشباعه، وإرساله.. ومن علاقات الاتصال والانفصال والمد والإضافة وغيرها فيما بين هذه الحروف.

وكان فقهـاء الخـط قد فصّلو أيضاً في تسـمية هـذه (الأصول



والقواعد) بأسماء صارت مصطلحات معروفة عند أهل الخط ودارسيه بألفاظ: التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال.. والترصيف، والتأليف، والتصيل، والتسطير[٦٤].

ولم يقف فقهاء فن الخط العربي في معالجة حسن هذا الخط وجماله، هندسياً، عند هذه الأصول والقواعد فقط، ولم يكتفوا بقيامه الجمالي التام على "صور حروفه، وأوضاع كلمه، بدون صحة نسبته الوضعية"[٦٥].. بل اشترطوا لهذه الصحة: (الوزن) و(التناسب) في قيام المفهوم الجمالي / الفني لهذا الخط على صعيد البنية الذاتية لشكل الحرف وصورته بالذات، أساساً لصعيد البنية النصية الخطية.

واصطلحوا لذلك مطالب فلسفية وعملية لتحسين الخط، وتحريره، وتزيينه.. تقوم على ما تفيده ألفاظ / أسماء / مصطلحات مثل[٦٦]:

* (التجليل) الذي قام عليه أول مفاهيم حسن الخط: الكبر في الشكل، والعظمة في الشأن، والوضوح في الوظيفة..

* و(البيان) الذي هو "إحدى البلاغتين" في الخطاب العربي الإسلامي بعامة، و"روح الخط" بخاصة، وتحصيله يعني تحصيل أعلى درجات حسن الخط..

* و(التحقيق) الذي هو "إبانة الحروف كلها" بعمليات كتابية تتضمن كيفياتها ووسائلها وأساليبها.. الألفاظ / الأسماء / المصطلحات المتمثلة في كل من: التحديق، والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق.

ومن خلال ذلك يمكن لأهل الخط التفريق الجمالي / الفني بين شكلَي الخط المتقابلين هندسياً وأداء ووظيفة: (المحقق) و(المطلق).



٥ - ٤: الخطاط / الخطاطون:

كان (كاتب الخـط) أول أصناف الكتاب، وهو يعني (المحرر) الذي كانت مكانته الوظيفية الرسـمية أهم واكبر من غيره من الكتاب في الدولة العربية الإسـلامية، لاضطلاعه بتجويد شـكل الخط وتنوعه طبقـاً لوظيفته، إذ كانت " كلمة المحـرر / المحررين تطلق على كبار الخطاطين ذوي الأسـلوب الفنـي المتميز، وكان يطلـق على الكتابة المجودة لفظ التحرير"(٦٧).

ولقد تطورت تسـمية أهل الخط من (كاتب الخط) إلى (الكاتب) إلى (الخطاط) عبر قرون عدة.. ولكن على الرغم من أن هذا اللفظ / الاسـم / المصطلح الأخير كان موجوداً، مفرداً وجمعاً، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي في (أدب الكتاب)(٦٨)، كانت أوضح الإشـارات وأكثرها صراحـة إلى كون الخطـاط / الخطاطين أهل صناعة خاصة.. هي ما تضمنته إشارة التوحيدي من صيرورة الخط نفسه صناعة من الصناعات في مجتمع بغداد القرن الرابع الهجري / العاشـر الميلادي.. ومن ان الخطاط / الخطاطين قد أصبحوا من أرباب هذه الصناعات البغدادية(٦٩).

ولكن هذا اللفظ / الإسـم / المصطلح لم يسـتقر معرفياً – كما يبـدو – بصورة نهائية دالة على العَلمية المهنية الفنية لكل "من كانت حرفته تحسين الخط"(٧٠) حتى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي(٧١).

وصـار في عهد الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ /١٢٩٩-١٩٢٢م) ألفاظ / أسماء / مصطلحات عديدة لمناصب وظيفية حكومية رسمية تختص بفن الخط، مثل: الخطاط، ورئيس الخطاطين، ومعلم حسن الخط، وطغراكش، وكاتب السراي، وغير ذلك. بل صارت في أواخر هذا العهد مؤسسات أكاديمية / تدريسية / متخصصة بفن الخط،



مثل (مدرسة الخطاطين)، وهي بلاشك أكثر تطوراً وتنظيماً مما كان قائماً، من قبل، من مثل هذه المؤسسة بما كان يعرف بلفظ / اسم / مصطلح (المكتب / المكتبات) (٧٢).

٥ - ٥: صور الحروف:

يقسم علماء العربية وفلاسفتها الحروف إلى "ثلاثة أنواع : فكرية، ولفظية، وخطية:

- فالحروف الفكرية هي صور روحانية في أفكار النفوس، مصورها في جوهرها قبل إخراجها، معانيها: الألفاظ.

- والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة.

- والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناظرة بطريق العينين. والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل"(٧٣).

وقد عني بكل نوع من هذه الأنواع الطبيعية الثلاثة للحروف مختصون معنيون، كل بحسب اختصاصه وعنايته، فالحروف الفكرية كانت من عنايات أهل الفكر من أمثال المتصوفة وسواهم، والحروف اللفظية كانت من عنايات اللغويين، أما الحروف الخطية فقد كانت من عنايات أهل فن الخط، ومنهم بالذات: الخطاطون.

وكان من أبرز وجوه العنايات المذكورة: تسمية الحروف بأسماء خاصة تميز بعضها عن بعض عند أهل كل اختصاص، فاللغويون مثلاً كانوا قد سموا كل حروف من حروف الهجاء باسمه الخاص الذي



يدل عليه دون غيره. فالـ (أ) يســمى: الألف، والـ (ب): الباء، والـ (ع): العين، وهكذا الحروف الأخرى، بحسب ملفوظها في الهجاء.

ولكــن هذه الحــروف كانت قد أخذت عنــد الخطاطين ألفاظاً / أســماء / مصطلحات أخرى، تعددت أحيانا للحرف الواحد بحسب تعدد أشكاله وصوره. فالـ (أ) مثلاً كان قد أخذ عند الخطاطين ثلاثة أســماء هي مصطلحاته في خط الثلث بخاصة. وهذه الأسماء هي: المطلق، والمحرف، والمشــعر.. وأخذ الـ (ب) ثلاثة أســماء أيضا هي: المجموعة، والموقوفة، والمبســوطة.. وكذلك الـ (ع) فأسماؤها: الملوزة، والمركبة، والمربعة.. وهكذا بقية الحروف الخطية.

وإذا ما حاولنا اســتقراء الألفاظ / الأســماء / المصطلحات التي كانــت صور الحــروف الخطية توصــف بها عنــد الخطاطين، وما تزال.. يمكن أن نقف على قائمة طويلة، نســبياً، من هذه الألفاظ / الأســماء / المصطلحات التي من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر: المطلق، والمحرف، والمشعر، والمجموع، والمبسوط، والموقوف، والمرسل، والمدغم، والمفتوح، والارتقاء، والمسبل، والمختلس، والمخطوف، والمدور، والمقور، والمركون، والقوسي، والمطرف، والمخفف، والمركب، والوراقي، والمرشوق، والمطموس، والمقلوب، والمربع، والمثلث، والمقسطل، والبتراء، والمعكــوس، والراجع، وعين الهر، وفم الثعبان، وغير ذلك[٧٤]. (ينظر: الشكل رقم ـ ٢).

وكان الزفتــاوي (محمد بن احمد، ت٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) (٧٥) أول أهــل الخط الذين بحثوا بحثاً مفصلاً في توصيف أشــكال الحروف وتســمية صورها، واصطلح معه عليها عديد من المعنيين بشؤون فن الخط من أمثال: القلقشندي، والهيتي، وابن الصائغ، وغيرهم.

ولا نملــك هنــا مندوحة عن الإشــارة إلى أن أشــكال الحروف وصورها المســماة في مثل هذا الســياق تنتسب عادة إلى بعض أنواع الخط الرئيسة الداخلة في مجموعة (الأقلام الستة)، وبخاصة منها:



الثلث، والمحقق، والرقاع، والتواقيع (ينظر: الشكل رقم ٣). ولكن هذا لا يمنع استعارتها في وصف أشكال الحروف الخطية بأنواع أخرى من هذا الفن.

٥ - ٦: أنواع الخط:

يعد التنوع ظاهرة صناعية مقصودة إلى حد كبير في فن الخط، قائمة على التباين في الشكل، والوظيفة، والتسمية.

وتعد تسمية أنواع الخط تقريباً جوهر فقه المصطلح الفني للخط العربي، بل وأساسه المعرفي المميز له، ليس لأن ألفاظ / أسماء مصطلحات أنواع الخط هي التي تميز هذه الأنواع بعضها عن البعض الآخر في سماتها الشكلية والفنية والوظيفية حسب، بل ولأنها ايضاً تغطي أوسع مساحة معرفية من فقه هذا المصطلح.

ولقد اتجه فقهاء الخط إلى إنشاء هذا المصطلح الخاص بأنواع هذا الفن، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي حتى اليوم، فكثرت ألفاظ / أسماء / مصطلحات أنواع الخط كثرة تفوق، إلى حد ما، التوقع والتصور.. حتى تقلبت هذه الألفاظ / الأسماء/ المصطلحات في مسارد عديدة ومتنوعة لم تخل من، بل غلب عليها.. التباين والاضطراب والمبالغة، إذ تراوحت المصادر التاريخية في ذكر أعداد هذه الأنواع ما بين أربعين نوعاً عند ابن النديم[٧٦]، وسبعين نوعاً عند الراوندي (محمد بن سليمان، ت+ ٦٠٣هـ/ ١٢٠٦م)[٧٧] وثمانين / أو مائة / بل ما يزيد على المائة والخمسين نوعاً عند غيرهما[٧٨].

ولو حاولنا استقراء ألفاظ / أسماء / مصطلحات هذه الأنواع الكثيرة، استقراءً معرفياً وتاريخياً، لأمكننا أن نقف منها، على سبيل المثال لا الحصر، على ما يأتي: الجليل، والثلثين، والثلث، والثلث الثقيل،



خفيف الثلث، وغبار الحلية، والمؤامرات، والأجوزة، والمفتح، والأثلاث، واللؤلؤي[٧٩]، والرئاسي، والطومار، والمدبج، والنصف، والمسلسل، والحوائجي، والقصص، والمحدب، والسجلات[٨٠]، واللازورد، والشامي، والموشع، والمولع، والمنمنم، والمسهم[٨١]، وثقيل الطومار، والشامي، ومفتح الشامي، والمنشور، وصغير المنشور، والحلية، وغبار الحلبة، وصغيرهما[٨٢]، والمكي، والمدني، والكوفي، والمشق، والتجاويد، والسلواطي، والمصنوع، والمائل، والراصف، والأصفهاني، والسجلي، والقيراموز، والمحقق، والديباج، والسجلات الأوسط، والسميعي، والأشرية، والطومار الكبير، والخرفاج، والثلثين الصغير الثقيل، والزنبور، والعهود، وأمثال النصف، والأجوبة، والخرفاج الثقيل، والخرفاج الخفيف، وثقيل النصف، والمدور الكبير، والمدور الصغير، وخفيف الثلث الكبير، ومفتح النصف[٨٣]، والإسماعيلي، والأندلسي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري[٨٤]، والتوقيعات، والنسخ، والذهب، والحواشي، والرقاع، والمتن، والمصاحف[٨٥]، وصغير النصف، والوشم، والحرم[٨٦]، والدرج[٨٧]، والتواقيع، والمنثور، والمقترن، والأشعار[٨٨]، وكاشيان[٨٩]، والتعليق، والنستعليق، والشكستة[٩٠]، والبابري، والبهاري[٩١]، والأفريقي، والقيرواني[٩٢]، والمبسوط، والمجوهر، والمسند الزمامي، والمشرقي[٩٣]، والديواني، وجلي الديواني، والإجازة، والرقعة، والسياقة، والسنبلي[٩٤].

ولعل من الأهمية أن نشير هنا إلى أننا لو واصلنا عملية البحث والاستقراء هذه، فلربما سيكون هناك ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى، وربما عديدة، لأنواع وأساليب من الخط. (ينظر: الشكل رقم -٤).

٥ – ٧: (النص الخطي)[٩٥]:

وهو المصطلح النقدي المعبر عن العمل أو النتاج الفني/الخطي،

الذي يبدعه بشكل مدروس ومقصود الخطاطون المجيدون في سياق التعبيـر البصري المجـود فنياً، والمترف جماليــاً، بفن الخط العربي وعنه.

ويمكـن القول، على سـبيل المثال، إن هذا العمـل أو النتاج الفني / الخطـي يماثـل تمامــاً القصيدة في الشـعر. واللوحــة في الفن التشكيلي.

وعلى الرغم من غزارة الإنتاج العربي الإسـلامي للكتابة الخطية على العمائر المتعددة الأشكال والوظائف، وفي بطون الصحف والكتب المتنوعة الأغراض والاختصاصات، وعلى المواد المختلفة في طبيعتها وفي استخداماتها كالقماش والنحاس والفخار وغير ذلك.. لم تأخذ هذه الكتابات الخطية من الألفاظ / الأسـماء / المصطلحات سـوى القليـل جداً، بل والنادر الذي لا يكاد يـدل إلا على التأريخ والتذكرة والإرشاد وما شـاكل ذلك من الدلالات، فأطلقوا على سبيل المثال لا الحصر:

- لفظ / إسـم / مصطلح (الطراز) مثلاًعلى الكتابة الخطية التذكارية النسيجية على القماش بخاصة..
- ويطلـق أيضاً على ما يسـمى بـ (الافريـز) الذي هولفظ / اسـم / مصطلح آخر يطلق علـى الكتابات الخطية المنقوشـة على العمائر[٩٦]..
- وأطلقوا لفظ / إسـم / مصطلح (المخطوط / المخطوطة / الخطية) على الكتب والمؤلفات التي صنفوها مكتوبة بخطهم[٩٧].

ولكـن التفنّن العثماني نقل المكتوب الفني بالخط العربي من حاله السـابقة المحدودة في طبيعته الإنتاجية، وفي مصطلحه الفني، إلى حـال أخرى أكثر انفتاحاً وتنظيماً في تقعيد هذا المكتوب الخطي في



نظام محدد، إلى حد ما، في طبيعته البنيوية. وفي شكله الصوري، وفي محتواه الدلالي، وبالتالي في مصطلحه الفني.. ولذلك، فقد تباينت الأعمال أو النتاجات الخطية الفنية، العثمانية بالذات، وتنوعت، وتعددت بشكل واضح وملموس في ألفاظ /أسماء/ مصطلحات خاصة ومميزة في المعرفة الخطية العربية الإسلامية، أبرزها[٩٨]: اللوحة، والقطعة، والمرقعة، والحلية، والإجازة، والتقدير، وغيرها. (ينظر: الشكل رقم – ٥).

٥ – ٨: آلات الخط وأدوات الخطاطين:

لاشك في أن لآلات الكتابة، بعامة، دوراً كبيراً وأثراً عظيماً في تحسين الخط وإجادته، وربما لذلك كان الخطاطون وما يزالون يعنون عناية فائقة بهذه الآلات، بل صار لأكثرهم وأبرزهم أدواته الخاصة التي عنوا بصناعتها، فبالغوا في رعايتها، وزينوها بالزخارف، ووشوها بالخطوط، وكفتوها بالذهب والفضة، حتى صارت هي بذاتها تحفاً فنية نفيسة.

ويعد أهل الخط (القلم)، و(المداد)، و(الورق) من أركان هذا الفن الأساسية[٩٩]، ولذا فقد فصلوا كثيراً في طبيعتها، وفي صناعتها، وفي صفاتها، وفي وظيفتها، وفي عملها.

وقد خلصت المعرفة الخطية العربية الإسلامية الخاصة بهذه الأدوات والآلات إلى ألفاظ / أسماء / مصطلحات تعبر عنها وتدل عليها، منها على سبيل المثال لا الحصر[١٠٠]: البراية / البري، والفتح، والنحت، والشق، والقط، والسن، والمقط، والليقة، والاستمداد، والدواة، والمسطرة، والقالب، وغير ذلك. (ينظر: الشكل رقم – ٦).

٦ - الخاتمة:

يقوم علم المصطلح في الخط العربي على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها، بشكل عام، مفهومَي (الكتابة) و(الخط) الرئيسين، ودراستهما في ضوء اتجاه معرفي محدد، غالبا ما يكون إما تاريخياً، أو وظيفياً، أو جمالياً.

وينطلق هذا البحث المتواضع من تقرير أن المفهوم الجمالي لفن الخط العربي يقوم في الأساس على (حقيقة الخط) التي هي في الأصل: أثر / شكل / صورة، يجري تحسينها واستحسانها في ضوء قيم ومعايير جمالية معينة كالوزن والتناسب، والبيان، والتحقيق، وغيرها، تمثل العصب المعرفي لنظرية هذا الخط الفنية.

وتتأسس هذه النظرية / البنية المعرفية لفن الخط العربي، مثل أية بنية معرفية، على ألفاظ / أسماء / مصطلحات تمثل اللغة المعرفية الخاصة لهذا الفن.

وتدور هذه اللغة على مفردات تكاد تختص بتسمية طبيعة هذا الخط الفنية، وأوضاعه، وأشكاله، وأنواعه.. وكذلك بتسمية أهله وطرق أدائهم وأساليب عملهم وأدواتهم وغير ذلك. ويمكن أن نعنون ذلك كله بعنوان علمي دقيق وشامل هو: (المصطلح الفني في الخط العربي).

وعند استقراء معالم / ملامح / مفردات هذه اللغة المعرفية بقصد الوصول إلى فقه هذا المصطلح الفني / الخطي، نجد انه يقوم على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها مفاهيم: الكتابة، والخط، ودراستهما، والمعرفة بهما، والمصطلح المعبر عنهما أو له صلة عضوية حميمة بهما مثل: الفن، واللغة، والوظيفة، والشكل، والصورة، والتنوع، والعمل،

والمنجـــز، والصانع، والآلـــة، والأداة، وغير ذلك مما يتعلق بفن الخط العربي.

ولعل اهم ما يمكن ان نســـتنتجه من نتائـــج لهذا البحث، عدا عن تأطير الموضوع تأطيراً عاماً بقصد التأســـيس المعرفي له، هو توفير الأرضية العلمية / المصطلحية للبحث الموسوعي في هـذا المصطلح الفني الخاص بالخط العربي.. والعمل المنهجي على معجمته.

هوامش الفصل الأول وإحالاته:

(١) شمس الدين محمد بن إبراهيم ابن ساعد السنجاري ابن ساعد السنجاري، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: إرشاد القاصد الى اسنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١، ص ٣٩.

(٢) احمد بن علي القلقشندي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: صبح الاعشى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١، جـ ٣، ص ٣.

(٣) لاروس، تونس ١٩٨٩، ص ص ١٠٢٧ – ١٠٢٨.

(٤) ينظر: الدكتور ميشال زكريا: الألسنية – علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١، ص ص ١٩ ٢٦-.

(٥) ينظر: الدكتورادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١، ص ص ٣٩ – ٤٣.

(٦) الامير أمين آل ناصر الدين: الرافد – معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١، ج١، ص ٤٩.

(٧) ابو الحسن حازم القرطاجني، ت ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥م: منهاج البلغاء وسراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١٨ – ١٩.

(٨) أبو هلال العسكري (ت ٢٥٩هـ / ٨٧٢م): ديوان المعاني، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشرة مكتبة القدسي – القاهرة ١٣٥٢هـ)، ج ٢، ص ٧٤.



[9] ابو البقاء ايوب بن موسى الكفوي، ت ١٠٩٤ هـ / ١٦٨٣ م: الكليات، ت: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشق، ١٩٧٤)، ط ١، ج ٢، ص٣٩٩.

[10] ابو حيان التوحيدي، ٤١٤ هـ/ ١٠٢ م: رسالة في علم الكتابة، ت: الدكتور ابراهيم الكيلاني،(دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١). ص ٣٥.

[11] ينظر: هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانساناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١، ص ص ١١٣ - ١٤٢.

[12] ت: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

[13]: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

[14] ينظر: ابو بكر محمد بن يحيى الصولي، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م: ادب الكتاب، ت: محمد بهجة الأثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ)، ص ٥٥.. وكذلك: محمد بن اسحق ابن النديم، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م: الفهرست، ت: رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص١٢.. وكذلك: القلقشندي: المصدر السابق، ٢ / ٤٤٨.. وكذلك: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م: حكمة الاشراق الى كتاب الافاق، ت: عبد السلام هارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامسة، (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤) ط ١، ص ٧١.

[15] اشتغل على معاني (الصورة / التصوير) ودلالاتها المختلفة، بشكل دقيق وتفصيلي، وصلتها بالفن في ضوء الشريعة الاسلامية: احمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الاسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت)، ص ص ٤٢ - ٤٤.

[16] ينسب القلقشندي (المصدر السابق، ٣ / ٤٦) هذا التصور الى النظام (ابراهيم بن سيار البصري، ت ٢٣١هـ / ٨٤٥ م).

[17] ابراهيم ابن المدبر، ت ٢٧٩ هـ / ٨٩٣ م: الرسالة العذراء، ت: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ١٤.

[18] حنش: المرجع السابق، ص ص ١٣ – ١٤.

[19] ينظر: ابو نصر محمد بن محمد الفارابي، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م: إحصاء العلوم، ت: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣، ص ٦٤.. وكذلك: محمد بن احمد الكاتب الخوارزمي، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م: مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١، ص ٣٦ وما بعدها.

[20] ينظر: اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ج١، ص ٢١٦.. وكذلك: عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م: المقدمة، (بيروت، دار الفكر،، د. ت)، ص ٣٣١.

[21] احمد بن مصطفى طاش كوبري زادة، ت ٩٦٨هـ/١٥٦٠ م: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، ت: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت)، ج ١، ص ص ٨٥ – ٩٣.

[22] المصدر نفسه.

[23] سيف الدين بن يحيى ابن الحفيد التفتازاني، ت٩١٦هـ/ ١٥١٠م: الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ص ص ٨ – ٩.

[24] مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، ت ١٠٦٧ هـ / ١١٦٦ م:



كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت) ط (مصورة بالاوفسيت)، ج ١، ص ص ٧٠٧ - ٧١٤.

(٢٥) المعزابن باديس، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م: عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، تـ: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧، ص ٧٥.

(٢٦) طاش كوبري زادة: المصدر السابق، ١ / ٨٥.

(٢٧) الهيتي: المصدر السابق، ص ١١.

(٢٨) ينظر رسالة ابن مقلة، في: ناجي: ابن مقلة، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢٩) ابوالفضل محمد بن مكرم ابن منظور، ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م: لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥)، ج ٣، ص ٤٦٢.

(٣٠) المعجم العربي الاساسي، مصدر سابق، ص ٧٤٤.

(٣١) الدكتور مصطفى جواد: المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢، ص ٤.

(٣٢) الشيخ احمد رضا: معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩)، ج ٣، ص ٤٧٨.

(٣٣) ابو الحسن علي بن حبيب الماوردي البصري الماوردي، ت ٤٥٠ هـ / ١٠٥٨ م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى السقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء، د. ت)، ص ٢٥٦.

(٣٤) الاختراع: مصطلح بياني يقصد به.. ايجاد معنى وأسم لم يسبق اليه. ينظر مثلاً: ابو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن وهب الكاتب، ت



٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م: البرهان في وجوه البيان، ت: الدكتوراحمد مطلوب و الدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط ١، ص ١٥٨ .. وكذلك: ابو الحسـن علي بن محمد الجرجاني، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣ م: التعريفـات، ت: الدكتور احمد مطلـوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣)، ص ٢٢.

(٣٥) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٣٦) الدكتورعبد السلام المسـدي: قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص ١١.

(٣٧) ينظر: الدكتورعلي القاسـمي: مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١، ص ١٧.

(٣٨) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٣٩) عبـد اللـه بن جعفر بن درسـتويه، ت ٣٤٧ هـ / ٩٥٨ م: كتاب الكتاب، نشـر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١، ص٧.

(٤٠) ينظر: غانم قدوري الحمد: رسـم المصحف، (بيروت، مؤسسـة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١، ص ١٥٧.

(٤١) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٤٢) المصدر نفسه، ٣ / ١٦٨ - ١٦٩.

(٤٣) عبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي، ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧: معالم الكتابة ومغانم الاصابة، ت: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١، ص ٣٢.



[٤٤] عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م: ادب الكتاب، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤، ص ٢٠٠.

[٤٥] علي بن خلف الكاتب، ت بعد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م: مواد البيان، ت: الدكتور حاتم صالح الضامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١، ص ١٢٦.

[٤٦] الجرجاني: المصدر السابق، ص ١٦.

[٤٧] محمد علي الفاروقي التهانوي، ت بعد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥م: موسوعة اصطلاحات العلوم الاسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر،، د. ت)، ص ٨٣٥.

[٤٨] ينظر: محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، ت ٦٦١ هـ م ١٢٦٢ م: مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١، ص ٥١٣.

[٤٩] سيد حسين نصر: مباديء فن العمارة الاسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة، في: مقالات في الفنون الاسلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكر الاسلامي، د. ت)، ص ١٤٩.

[٥٠] ينظر مثلا: الدكتور عفيف البهنسي: معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١١١ – ١١٢.

[٥١] ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

[٥٢] المصدر نفسه، ١٠ / ٣٤٤ – ٣٤٥.

[٥٣] ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٥٥ ٨١–.

(٥٤) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.. وكذلك: معمر اولكر: فن الخط التركي،(استانبول ١٩٧٦).. وكذلك: تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).. وكذلك: مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠) ط١.. وهناك آخرون.

(٥٥) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، (الاردن، دار المناهج، ١٩٩٨)، ص ٨٩.

(٥٦) ابوهلال العسكري، ت ٢٥٩هـ/ ٨٧٢م: الأوائل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧)، ص ٥٧.

(٥٧) الدكتورمحيى الدين سيرين: صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣) ط ١.

(٥٨) عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣، ص ١٩.

(٥٩) محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دارالمغرب، ١٩٧٧)، ص٢٧١.

(٦٠) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٦) ط ٢، ص ٣٣٦.. وكذلك: الدكتور عبد العزيز الدالي: الخطاطة، (القاهرة،مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

(٦١) ينظر: معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة. مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي. الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم)، ص ٣٠.

(٦٢) ينظر: اخوان الصفا: المصدر السابق، ٣ / ١٤٤. وكذلك: ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١٢٠ ١٢٢-.. وكذلك: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب، من علماء القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي: لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١، ص ٤٩ - ٥٠.

(٦٣) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٢٩. وكذلك: ابن خلف الكاتب: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٦٤) ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١١٩.

(٦٥) اخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٤٩.

(٦٦) ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ٥٥ - ٧١. ويراجع بخاصة: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٢ - ٣٣.

(٦٧) درمان: المرجع السابق، ص ١٩.

(٦٨) ينظر: وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١، ج ١، ص ص ٢٢٣، ٢٣٥، ٢٨٦، ٢٩٩.

(٦٩) ينظر: عبد الواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤، ص ٢٢.

(٧٠) القاموس الجديد، (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط ١، ص ٣١٤.

(٧١) الدكتور حسن الباشا: الفنون الاسلامية والوظائف على الاثار الإسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١، ص ٤٧٤.

[٧٢] ينظر: حنش: الخط في الوثائق (مرجع سابق)، ص ١٢٤ – ١٢٥.

[٧٣] احمد بن محمد بن المختار الرازي، ت ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م: رسالة في حروف العربية، تـ: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١، ص ٩٣ – ٩٤.

[٧٤] ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ١١٤ – ١١٥.

[٧٥] منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤، ص ٢٢٣ – ٢٣٧.

[٧٦] ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١١.

[٧٧] راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠)، ص ٨٦.

[٧٨] ينظر: حنش: الخط وإشكالية المصطلح (سابق)، ص ٩٩ – ١٠٢.

[٧٩] ابن درستويه: المصدر السابق، ص ٧٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧.

[٨٠] المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢، ص ٤٧.

[٨١] ابن المدبر: المصدر السابق، ص ٢٤ – ٢٥.

[٨٢] ابن وهب الكاتب: المصدر السابق، ص ص ٣٤٤ – ٣٤٥.

[٨٣] ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١٠.

[٨٤] التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩، ص ٣٠.

[٨٥] مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، ت: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١، ص ١٢٦.

[٨٦] ابن باديس: المصدر السابق، ص ٧١.

[٨٧] القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٢.

[٨٨] محمد بن حسن الطيبي، ت ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م: جامع محاسن كتابة الكتاب، ت: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢)، ص ص ٢٢ - ٢٣.

[٨٩] الراوندي: المصدر السابق، ص ١٥.

[٩٠] ينظر: حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

[٩١] Anne Marie Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٩٠) , p٧

[٩٢] ابن خلدون: المصدر السابق، ص ٣٢١.

[٩٣] هوداس: محاولة في الخط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣، ص ١٧٥.

[٩٤] حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١١٥ - ١٧٧.

[٩٥] ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الأمراء للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١، ص ١١١.

(٩٦) الدكتور عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١، ص ص ١٨٢ - ١٨٣.

(٩٧) ولعل من الاهمية هنا ان نشير الى ان هذه الألفاظ / الاسماء / المصطلحات هي مصنفات مكتبية حديثة لاصول الكتب والرسائل الخطية التراثية بالدرجة الاولى، ولم يبدُ انها كانت مستخدمة قديماً، لا عند المصنفين العرب والمسلمين الاوائل، ولا عند اهل الخط.

(٩٨) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١٤٥ - ١٥٢، ٢٠٠ - ٢١٩.

(٩٩) الزفتاوي: المصدر السابق، ص ١٩٥.

(١٠٠) ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، (دمشق - بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.





الفصل الثاني

الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني



الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني

١ - مقدمة:

١ - ١ / شكل الخط العربي:

عكف دارسو الخط العربي على النظر العلمي والمعاينة العملية في الوثائق الخطية العربية: الآثارية والعمارية والمصحفية وغيرها.. وعلى التنقيب في الرسوم والأشكال الكتابية البادية في خط هذه الوثائق، لمعرفة خصائص الأداء والحركة والشكل فيه. وتكاد أغلب دراساتهم الآثارية، والتاريخية، واللغوية، والفنية، وغيرها تجمع تقريباً على أن الشكل الأول للخط العربي كان في مراحله الأولى والمبكرة حتى القرن الأول الهجري / السابع الميلادي يتوفر على خاصيتين بارزتين هما: (اليبوسة) و(الليونة)[1].

ولم يكن هناك من خلاف أو اختلاف يذكر في هذا الشأن بين دارسي الفنون الاسلامية بعامة، ودارسي الخط العربي بخاصة، سوى الإختلاف في مسألة أولوية أو أقدمية أو أسبقية كلٍ من(اليبوسة) أو (الليونة) في الطبيعة الصورية الغالبة على شكل الخط الذي كان للعرب عند إطلالة القرن السادس الميلادي، وأطلق عليه "علماء الساميات: الخط العربي"[2]، وزاد عليه بعض الباحثين تعريفه: "الخط العربي المعياري" [3] الذي ربما يقصد منه: الإستقرار اللغوي الرمزي لشكل الخط وصور الحروف في الكتابة العربية المبكرة[4].

وقد دارت آراء هؤلاء الدارسين بشأن هذه المسألة على مدار النقاط الآتية:

١- غلبة اليبوسة المطلقة تقريباً على شكل الخط العربي الأول،



وكمون ليونة نسبية في ثنايا هذا الشكل الذي صار يوصف غالباً باليابس، أي أن اليبوسة سابقة شكلاً وغالبة حضوراً على الليونة في شكل هذا الخط. وعلى الرغم من أن هذا الرأي لاينكر أو يتنكر لوجود الليونة في هذا الشكل، إذ يقر بوجودها القليل الواضح مجتمعة مع اليبوسة فيه.. فإن هذا الرأي يميل إلى أن هذه الليونة طارئة على هذا الشكل، لأنها كانت نتيجة السرعة في الكتابة ليس أكثر، واستثنائية لأنها لم تكن قصداً فنياً ووظيفياً فيه، كما إنه ليس هناك في المدونات التاريخية إشارة إلى وجود هذه الليونة، على نحو مستقل، قبل اليبوسة، ولا حتى على نحو معاصر لها[٥]. ويكاد هذا الرأي أن يكون هو الرأي السائد والمتواتر عند أغلب هؤلاء الدارسين.

٢- أسبقية أو أقدمية الليونة على اليبوسة في شكل هذا الخط[٦] الذي كان في الأصل أو في مرحلته التاريخية الأولى في ما قبل الاسلام، على الأقل، ليناً بالكامل، اكتسب اليبوسة بالتسوية صفةً جديدةً تتعلق بطريقة التنفيذ في رسم الحروف وفق المسارات الهندسية، المستقيمة والمستديرة، التي نقلت إلى الخط العربي المبكر هذا الشكل اليابس المبسوط[٧].

٣- إن اليبوسة والليونة في شكل الخط العربي "... كانا يعيشان معاً في زمن واحد، ويسيران في خطين متوازيين، ولايمكن أن يكون أحدهما متطوراً عن الآخر"[٨].. سابقاً له أو لاحقاً عليه، بل إن هاتين الخاصيتين تشكلان معاً الملمح المشترك الرئيس لشكل هذا الخط الذي تكامل نسبياً في حدود القرن السادس الميلادي.

ولكن تعدد هذه الآراء وتباينها الواضح في تحديد طبيعة الشكل الأول للخط العربي لم يمنع أغلب هؤلاء الدارسين، على اختلاف اهتماماتهم وتوجهاتهم، عند دراسة الخط العربي في هذه الحقبة، وكذلك تطوره في ما بعد، من تغليب (اليبوسة) على (الليونة) في هذا الشكل، وتسميته، من باب التغليب ايضاً، بـ (الخط الكوفي)[٩] مصطلحاً عاماً.

١-٢ / الخط الكوفي.. إشكالية المصطلح:

وقــد يخلص المتتبــع لواقع هــذا المصطلح في بعض الدراســات التاريخية، واللغوية، والآثارية، وغيرها من الدراسات المتعلقة، بصورة مباشــرة أوغير مباشــرة، بالخط العربي، الــى أن مصطلح (الخط الكوفي) يواجه، الى حدٍ ما، إشكالية معرفية في تباين حدوده الفنية والمفهومية، لاســيما وإن أغلب هذه الدراســات ينطلق في فهم هذا المصطلــح وفي التعامل معه من حقيقة أن (الخط الكوفي) يقوم على شكلٍ كتابي تغلب عليه التزوية واليبوسة الجافة.

وربما تتضح هذه الإشكالية، على نحوٍ أكثر، في المجالين التطبيقي والنظــري للكتابة العربية، إذ تبدو في المَجال التطبيقي الأول متمثلةً في تلك الدراســات التي تردُ أغلبَ.. إذا لم نقل كلَّ النقوش الكتابية العربية البكر قبل الإسلام، وترد كذلك الكتابات الوثائقية والمصحفية والمســجدية المبكرة في بدايات ظهوره الأولى في ما قبل الكوفة (١٧ هــ/ ٦٨١ م)، وترد أيضاً الكتابات التذكارية على العمائرالاســلامية المختلفــة التي أُنجــزت في ما بعد الكوفــة، مفهوماً وتســميةً، الى مصطلح (الخط الكوفي).

وكان هذا الرد جملةً دون تفريق، على صعيدَي المفهوم والتسمية، جملةً تكاد تكون واحدة.. دون كبير تفريق بين هذه الكتابات كلها على الرغم من التباينات الشــكلية والوظيفيــة والمكانية والزمانية القائمة بينها.

ولعل بالإمكان ملاحظة الســبب العلمي الرئيــس لهذا الرد ماثلاً في غلبة المنهج التاريخي - الآثاري على هذه الدراسات. وهذا المنهج يقوم على تحليل النقوش الكتابية على الأبنية والشــواهد والأضرحة والنقــود والمواد الآثارية الأخرى، فقامت أغلب هذه الدراســات على تحليل مثل هذه النقوش الكتابية العربية المحصورة في دائرة تاريخية لا تتجاوز القرن الأول الهجري / الســابع الميلادي مادةً لدراسة شكل



الخط العربي و تطوره الدلالي والتأريخي. وقد حرص بعض دراسات هــذا المنهج علــى توفير علاقةٍ، من نوعٍ ما، فــي ما بين الخطوط أو الكتابات الإنســانية بصورة عامة، ومنهاً الخط العربي الذي حاولت هذه الدراسات الآثارية جهدها للوصول الى رد أصل هذا الخط الى أصول كتابية أخرى، أقدم منه، من أبرزها: الخط السرياني، والخط النبطــي[١٠]، وخط المســند الحميــري الجنوبي، والخط الســينائي السامي[١١]، والخط الحضري[١٢].

ويمكن القول إن هذه الدراســات كانت تســعى الى تحديد الأصل التاريخي المبكر لشكل (الخط العربي) الأول[١٣].. أو إنها كانت عبارة عن محاولات علمية على هذه الطريق.

أما المجــال النظري الذي تبــدو فيه هذه الإشــكالية فيتمثل في التبايــن أو الاضطراب في ما بين مفهومين إثنين رئيســين لمصطلح (الخط الكوفي):

أحدهمــا - مفهــوم تراثي قديم يدل على أن هــذا الخط كان هو (الخـــط العربي) بعامة، والمجود منـــه بخاصة.. الموصوف بـ (الجليل المبســوط)[١٤] و(المحقق)[١٥]، وهو المرجعية الفنية للكتابة والخط عند العرب والمسلمين، حيث "كانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي وأنواعه"[١٦].

و ثانيهمــا - مفهــوم حديــث ومعاصر يتلخص فــي كون (الخط الكوفي) "نوعاً من أنواع الخط العربي"[١٧] أو تعبيراً عن ما يشــبه المنظومة الخطية المترابطة في الشكل والقواعد.

ولعل الســبب العلمــي الرئيس في هذا التباين، يتمثل في شــحة الإشارات التاريخية الدقيقة والواضحة إلى الخط الكوفي في المصادر العربيــة الأولى، اللغوية والفنية وغيرها من المصادر، التي إنشــغلت، بصورة خاصة، بصنعة الكتابة في دواوين الدولة العربية الإســلامية

وبطبيعة الخط وخصائصه وشروطه وأنواعه الفنية والوظيفية.

وربما أدت هذه الشحة الى ترك المجال مفتوحاً للأجتهاد العلمي لدارسي هذا الخط المتأخرين، المحدثين والمعاصرين، في وضع هذا المصطلح على طريق معرفية تنطلق تاريخياً من بعض الأصول الآثارية التي أشرنا اليها في النقطة الأولى من هذه الإشكالية، وتمضي، في الوقت ذاته، في مسارالنقطة الثانية أو النظرية منها.

١-٣ / المصطلح الفني.. المنهج والحل:

ومن هنا، يمكن القول إن حل هذه الإشكالية ربما يحتاج الى مزيد من البحث في (الخط الكوفي)، لاسيما وأن هذا المصطلح بوصفه واحداً من مصطلحات الخط العربي وموضوعاته الفنية، مايزال لم يأخذ حظه المناسب من الدراسة العلمية المعمقة التي تكشف بالبحث واقعه في المعرفة الكتابية والخطية العربية، وتعمل على تحليل آثاره المختلفة، وتحولاته المتعاقبة على أصعدة الشكل والوظيفة والتسمية، وصولاً الى تمييزه عن عموم أشكال الخط العربي وأنواعه وأساليبه الكتابية.

ولذلك يحاول هذا البحث المتواضع القيام بذلك هنا من خلال منهج فني يجعل دراسة الظاهرة الخطية (الكوفية) وصيرورتها المعرفية أكثر توفيقاً في بيان طبيعة هذا الخط، وتحديد مكانته في المعرفة الخطية العربية. ويقوم هذا المنهج على البحث في شكل الخط العربي وطبيعته الصورية ونظريته الفنية التي تقوم، في جزء كبير منها، على مطالب: التجليل، والتحقيق، والتزيين، والتنوع، والوزن، والتناسب، وغيرها لتجويد الخط العربي وتحسينه على ما يسميه بعض فقهاء فن الخط العربي بـ(الأصول والقواعد) التي هي بمثابة القانون العلمي لبناء (حسن الخط) الذي هو جوهر(المصطلح الفني) للخط العربي.



٢- دراسة (الخط الكوفي):

يمكن القول إن دراسة هذا الخط جاءت منذ القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي، بطريقين: أولهما غير مباشر من خلال الدراسات الإستشراقية الآثارية، وثانيهما مباشر من خلال الدراسات العربية الفنية المعنية بالخط الكوفي بشكل كلي ومباشر:

أولاً: الدراسات الآثارية التي ربما كان بعض المستشرقين من أوائل الذين درسوا النقوش الكتابية العربية الأولى، وآستخدموا مصطلح (الخط الكوفي) في التعبيرعن تلك النقوش. ولعل من أوائل هؤلاء المستشرقين: الألماني نولدكه Theodor Noeldke (ت١٣٢٩هـ/١٩٣٠م) الذي رد في عام (١٢٨٢هـ/ ١٨٦٥م) أصل "الخط الكوفي" الى الخط النبطي.. والإنكليزي ستاركي J. Starkey (ت١٣٥٧هـ/١٩٣٨م) الذي ردَّ، بعد سابقه بنصف قرنٍ تقريباً، أصل "الخط الكوفي" إلى الخط السرياني (الإسطرنجيلي)[١٨].

وقد مضى العديد من الباحثين الآثاريين بخاصة، وغيرهم أيضاً، على نتائج هذه الدراسات الآثارية في الرؤية العامة الى هذا الخط، وفي منهج دراسته، حتى اليوم[١٩].

ثانياً: الدراسات الفنية التي ربما كان يوسف أحمد (ت١٣٦١هـ/ ١٩٤٢م) أول من حاول عام (١٣٠٨هـ/١٨٩١ م) الشروع فيها من خلال فك غوامض بنية (الخط الكوفي) الفنية بواسطة قاعدة المربعات[٢٠] الهندسية لتقليد بعض الكتابات "الكوفية" المسجدية القاهرية عبرالحقب التاريخية المختلفة.

أن الدراسات المعنية بهذا الخط، بشكل كلي ومباشر، ماتزال قليلة جداً. ويمكن القول إن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة المتخصصة، فنياً، بهذا الخط كانت قد بدأت مع جهود رائد دراسات هذا الخط الآثارية والفنية في العصر الحديث: الآثاري والخطاط المصري يوسف احمد. ولكن هذا الباحث الآثاري الخطاط لم يخرج

عن نظرية بعض المستشرقين في رد أصل هـذا الخط الكوفي إلى الخط النبطي، سـوى أن أهل الحيرة أو الأنبار كانوا قد إشـتقوا من هذا الخط النبطي "خطاً سمي بالحيري أو الأنباري، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي" على حد قوله.

ويذهب يوسف أحمد الى أن هذا الخط كان قد تطور على أساس مقولتي:

- تشابه الشـكل بين كل أنواع الخط العربي الأولى (الحيري، والأنباري، والمكي، والمدني، والبصري، والكوفي)..
- وتغليب تسـمية (الكوفي) على كل هذه الأنواع الخطية، وما آلت اليه تجويداً في الشكل وإستخداماً في الوظيفة..

لأن التأنـق فـي الخط والإجادة فيه وتحسـينه كان قد جرى في الكوفـة، وتطور فيها. وانتشـر منها الى المدن الإسـلامية الأخرى، الشامية والمصرية، حتى "توجهت العناية في بغداد الى تجويد الخط الكوفي.. مع بقاء تسميته بالخط الكوفي".

وكانـت أول بـوادر الخروج من قيود الخط الكوفي ، حسـب رأيه، في أواخر العهد الأموي (٤٠ -١٣٢هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩م) بإختراع قطبة المحـرر (ت١٥٤هـ/ ٧٧٠ م) "الخط الجليل ومشـتقاته التي كان لتناسـلها المتواصل، فنياً ووظيفياً، سـبب رئيس ومباشر في ما سماه يوسـف أحمد بـ (رقود الخط الكوفي) على مدى قرون عديدة إمتدت الى منتصف القرن الثاني عشر الهجري / القرن الثامن عشر الميلادي حيث بانت بوادر (إحياء الخط الكوفي)"[٣١].

وعلـى الرغـم من أن هذا الرجل كان آثارياً في عمله، فإنه كان فنيـاً تطبيقاً calligrapher في منهجه لدراسـة (الخط الكوفي) التي عززهـا، على ذات الرؤية والمنهج الفنيـين، تلامذته بإتجاهاتٍ ثلاثة متكاملة في بناء (المصطلح الفني) لهذا الخط:

الأول: التاريخ الفني لـ (الخط الكوفي) الذي يعالج ظهوره وتطوره وأنواعــه، وكانت جهــود الدكتور زكي محمد حســن رائدة في هذا المجال، إذ كان قــد الف عدداً من الكتب التي عنيت بالخط الكوفي من حيث النشأة والطبيعة والتطور والتنوع وغير ذلك من جوانب الفن التاريخية.

الثاني: (الأصول والقواعد) والشروط النظرية، الجمالية والفنية، لــ (حســن الخط) (الكوفــي). وقد تمثــل هذا الإتجاه في دراســة الدكتورابراهيــم جمعة العلمية الرائــدة لتطورالكتابات الكوفية على الأحجارفي مصرفي القرون الخمســة الهجرية الأولى[٢٣] / الحادي عشــر الميلادي، إذ حــاول فيها تطبيق نظرية (النســبة الفاضلة)[٢٤] علــى هذه الكتابــات، ولكنه وجد إنطباقها على عــدد قليل جداً من حروف هــذه الكتابات الكوفية، فاندفع الى محاولة إفتراض نســبة هندســية رياضية متوسطة خاصة لقياس الأشــكال الفنية لحروف الخــط الكوفي، وحددها بأن تكون نســبة عرض الألــف الى طوله بمقدار (١ : ٧)[٢٥].

الثالث: تقعيد أبجدية كتابية فنية خاصة لحروف (الخط الكوفي) على يــد الخطاط محمد عبد القــادر (ت ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م) الذي كان أول من وضع أبجديــة تعليمية لـ (قواعد الخط الكوفي)[٢٦] عام ١٣٦٧هـ/١٩٤٦م، وأول من درّس هذه القواعد في (مدرســة تحسين الخطــوط الملكية) المصرية، مركزاًعلــى الأبجدية الخطية التعليمية لنوعين إثنين أساســيين مــن أنواع الخــط الكوفي همــا : (الكوفي البسيط) و (الكوفي المروس). (ينظر : الشكل رقم . ٧).

٣- مصطلح (الخط) ما قبل (الكوفي):

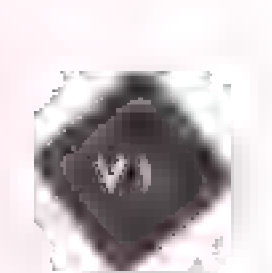
تفيد بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية الأولى، بكل وضوح، بــأن العرب في مرحلة ما قبل الإســلام، وربما فــي بواكيره الأولى



أيضاً، كانوا قد اصطلحوا على خطهم الأول إسم (الجزم)[٢٧]. ويمكن عد هذه التسمية تمييزاً له عن:

أولاً: الأصول الكتابية الأخرى الأسبق منه، سواء منها تلك التي قيل: إن الخط العربي كان قد اشتق منها، أو كان قد تأثر بها على الأقل، وبالأخص منها الخطان: (المسند الحميري الجنوبي) و(النبطي الشمالي)، وربما عن الخطوط الأخرى التي كانت شائعة آنذاك، فعاصرها في جيل كتابي واحد.. إذ يبدو مصطلح (الجزم) هذا دقيقاً في التعبير عن طبيعة الشكل الأولى للخط العربي المتمثلة في (اليبوسة) الغالبة، وأكثر دلالة عليها. فإذا ما وقفنا مع أهل اللغة والمصطلح عند معنى (الجزم) ودلالته، نجد انطباقه اللغوي والدلالي التام على الخط العربي الذي "كان يسمى في الجاهلية [بهذا الاسم] لأنه: انجزم أي انقطع"[٢٨] أولاً عما سواه من تلك الخطوط، وبخاصة (المسند) الذي كانت طبيعته الشكلية تقوم إلى حد ما على اليبوسة الهندسية المطلقة التي يذكر بأن خط (الجزم) العربي كان قد أخذ يبوسته منها من خلال اقتباسه طريقة الأداء أو التنفيذ في الكتابة[٢٩] مما أدى إلى إنتاج (شكل) جديد، ومميز، ومختلف له، لاسيما وأن معنى "الجزم في الخط: تسوية الحروف"[٣٠] أي بسطها وهندستها التي يصعب أداؤها وتنفيذها إلا بـ "قلم جزم: لا حرف فيه"[٣١].. أي قلم ذي سنين مستويين غير محرفين في القط[٣٢]. وربما لذلك، وصف الخط العربي الأول أو خط الجزم بأنه خط أو "قلم مبسوط"[٣٣] يقوم في الغالب على: اليبوسة، والبسط، والتربيع في الزوايا، وكثرة المستقيمات، وسماكة أشكال الحروف.

ثانياً: أسلوب كتابي عربي آخر، معاصر له، يقوم على: الليونة، والتقوير، والتدوير في الزوايا، والمنحنيات، ورشاقة أشكال الحروف، ورقتها، وغير ذلك من خصائص المرونة والسرعة والخفة في الأداء، والصغر في الحجم.. عرف، عند أهل اللغة والكتابة على حد سواء، بمصطلح (المشق)[٣٤] معادلا موضوعياً، وموازياً معرفياً، ومقابلاً لغوياً، لمصطلح (الجزم) من حيث تباين: القلم، والأداء، والشكل، والوظيفة.



لم يرقَ (المشق) إلى مستوى (الجزم) في الاستخدام أو التبني العربي والإسلامي الرسمي المبكر: صفةً، وشكلاً، ووظيفةً، ومصطلحاً للخط العربي الأول، اذ تجيء المواقف والنصوص لتؤكد على أن (المشق) هو "شر الكتابة"[٣٥]، وهو القول الذي ربما يعبر، إلى حد كبير، عن رؤية وموقف جمعيَين، كان المسلمون الاوائل قد تبنوهما بالنهي عن استخدام (المشق) في كتابة المصحف الشريف بخاصة[٣٦]. وربما كان هذا النهي هو السبب الرئيس في السلوك الكتابي التدويني الأول للمسلمين، وبخاصة منهم كتبة الوحي القرآني[٣٧] الذين ربما كانوا يرون في "الصورة الكوفية للخط جلالاً يتناسب مع جلال القرآن"[٣٨]، وربما لهذا السبب "كانوا يستعملون الخط اللين (المشق) في كتابتهم وهم في حضرة النبي صلوات الله عليه. فإذا ما رجعوا إلى منازلهم.. أعادوا ما كانوا قد كتبوه، بالخط اليابس (الجزم) الذي يتطلب اطمئناناً وتأنياً"[٣٩].

ويبدو أن "الجزم خطنا هذا العربي"، كما يصفه نصاً غير واحد من المصادر اللغوية والتاريخية العربية المهمة[٤٠]، هو (المصطلح الفني) الأول والمبكر للخط العربي على الرغم من قدم المسند وانتقاله بشكل متغير بعض الشيء في الكتابات الثمودية واللحيانية والصفوية في شمال الجزيرة العربية وجنوب بلاد الشام[٤١]، حيث عثر الآثاريون في بادية الاردن الجنوبية مثلاً على العديد من نقوش الخط العربي المبكر المكتوبة على أنقاض نقوش هذه الكتابات[٤٢].. وعلى الرغم من أسبقية وجود الكتابة في الحواضر العربية الشمالية كالانبار والحيرة[٤٣] وغيرهما وانتقاله إلى الحواضر العربية الأخرى، وبالذات مكة والمدينة، واستمراره في الحواضر الإسلامية اللاحقة كالبصرة والكوفة.. إذ تشير الروايات إلى أن "أهل الحيرة خطوا الجزم، وهو خط المصاحف، وتعلمه منهم آهل الكوفة"[٤٤]، كما تشير روايات أخرى الى أن العرب في ما قبل الإسلام كانوا يفتنون في خطوطهم وكتاباتهم، ويحبرونها، ويذهبون فيها مذاهب من التجويد والإتقان. وكان هذا الخط المجود المحبر المتقن يوصف بالترقيش، والنمنمة، والرقم، والوشم، والتنميق"[٤٥].

ومن هنا، يبدو أن هذا (الجزم) ظل هو المصطلح السائد، شكلاً وتسمية، في تغطية الخط المجود في كل هذه البيئات الكتابية العربية الأولى التي أثبت البحث الآثاري والفني تشابه أشكال خطوطها وتماثل صور حروفها[٤٦]، على الرغم من التسمية اللاحقة لهذه الاشكال والصور الخطية، على سبيل التخمين والافتراض ليس إلا، بأسماء هذه البيئات: (الأنباري) و(الحيري) و(المكي) و(المدني) و(البصري) وصولاً إلى (الكوفي) الذي شكل مصطلحه انعطافة أولى في السيرة الفنية للخط العربي.

٤- مصطلح (الخط الكوفي):

٤-١ / الحدود التاريخية والمعرفية:

سبق ابن وحشية (الكوفي المولد: أبو بكر أحمد بن علي، ت ٢٨٣ هـ / ٩٠٣م) كلَّ أحدٍ نعرفه من مؤرخي الخط العربي وفقهائه الى ذكر(القلم الكوفي) مصطلحاً عاماً يشير الى (الخط العربي) المشرقي تحديداً، إذ يورد في كتابه (شوق المستهام الى معرفة رموز الأقلام)[٤٧] هذا المصطلح إلى جانب ما أسماه (القلم المغربي، وهو الأندلسي).. عنوانين إثنين متباينين لأبجدية الخط العربي[٤٨]. (ينظر: الشكل رقم - ٨).

ويمكن أن نقول، من هنا، إنَّ الحدود التأريخية لهذا المصطلح ترتد الى ما قبل ذكره هذا، لا سيما وإن إشارة إبن وحشية العامة إلى أن هذا (القلم الكوفي) هو الذي وضعه سيدنا إسماعيل عليه السلام، وهو أول من تكلم بالعربية وكتب[٤٩]، وقد تنوع وصار تسعة أنواع[٥٠].

ويمكن القول أيضاً بأن الحدود المعرفية لمصطلح (الخط الكوفي) تظهر، بشكل جلي وواضح، في بحر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ويبدو أنه ظل متداولاً في غضون تطورات الخط العربي



النوعية، الفنية والوظيفية، الممتدة نسبياً حتى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وماوراءه.

ولا شـك، كما يبدو من هنا، في أن إبن النديم (محمد بن إسحاق، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م) قـد أخذ مـن إبن وحشـية مصطلح (الخط الكوفي)، ولكنه عرضه في قائمته الطويلة نسبياً لأنواع الخط العربي الأولى والمبكرة، إذ ذكره تحديداً ضمن خطوط المصاحف مع (المكي) و(المدني) و(البصـري) وغيرها. وربما كان هـو الخط الذي وصفه نفسه بـ "الخط القديم"[٥١].

وربما كان هذا الوصف معروفـاً عند أهل الكتابة والخط آنذاك، لاسـيما وإن أحد فقهاء هـذا الفن، وهو إبـن البصيص (محمد بن موسى بن على الشافعي، ق ٨ هـ)، يشير إلى أن "الزمن الأول [العربي أو الإسلامي]. لم يكتب [فيه] إلاّ القلم الكوفي"[٥٢].

ولا شك في أن كلاً من (الخط القديم) و(الزمن الأول) هما قرينة واحـدة في الدلالة علـى مخطوط المصحف العثمانـي الإمام الذي يصفه القسـطلاني (أبو العباس شـهاب الدين، ت ٩٢٣هـ /١٤٧٩م) بأنه "المصحف الكبير المكتوب بالخـط الكوفي الأول"[٥٣]، وهو "خط حسن بيّن قوي"[٥٤]. (ينظر: الشكل رقم - ٩).

وربمـا كان هذا هـو المعيار النقـدي لفنيّة هـذا الخط في هذه الحدود التاريخية والمعرفية، إذ يذكرالتوحيدي بأن "العبرة في زمانه كانـت بتعيين قواعد الخط الكوفـي و أنواعه " التي كانت على عهده متفرعة الى إثني عشر نوعاً[٥٥]، وربما ظلت هكذا أو أكثر حتى زمان القلقشـندي (احمـد بن علـي، ت ٨١٢ هــ / ١٤١٨ م) وربما بعده بقليـل أيضـاً.. تتمثل، إلى حدٍ ما، في أن للخـط الكوفي، كما يقول القلقشـندي، "أصلين من أربع عشـرة طريقة، هما لها كالحاشيتين: [البسـط والتقوير]، وهما قلم الطومار: وهو قلم مبسوط كله، ليس فيه شـيء مسـتدير. وكثيراً ما كتب به مصـاحـف المدينة القديمة،

وقلم غبار الحلبة: وهو قلم مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم"[٥٦].
(ينظر: الشكل رقم ـ ١٠).

٤-٢ / التجويد (الكوفي):

وعلى الرغم من إمكانية العودة بالخط الكوفي إلى خط الجزم أصلاً له.. يبدو، من سياق الإشارات السابقة، بأن مصطلح (الخط الكوفي) هذا كان يطلق، بشكلٍ عام، على (الخط العربي) بمختلف أنواعه وأشكاله وأساليبه الكتابية الأولى، اليابسة واللينة معاً.

وربما كان هذا التغليب من باب التجويد الذي حاول بعض الباحثين المحدثين تعليله في ظل التحولات الحضارية، والطبوغرافية، والوظيفية التي شهدتها (الكوفة) في هذا الإطار، من خلال الاشارات التاريخية الآتية:

١- إن قبائل من اليمن نزلت في جانب (الكوفة) الشرقي، وكان أبناء هذه القبائل يعرفون الكتابة بالخط المسند، فنشروا الكتابة في الكوفة، ونشطوها، وجعلوا الاهتمام بها أكثر مما كانت في المدن الإسلامية الأخرى آنذاك. وربما كان لهذا الاهتمام ولهذا الانتشار دور في نسبة الخط العربي إلى الكوفة[٥٧].

٢- إن بقايا أهل الحيرة والانبار كانوا قد نزحوا إلى الكوفة، فانتشر الخط (الحيري والأنباري) في أهلها، وجودوه، وبرعوا فيه، فنسب إليها، فقيل: الخط (الكوفي) بدلاً من هذين الخطين أو غيرهما[٥٨].

٣- وإن جماعة من علماء الكوفة وعارفيها بالخط قد أستخرجوا إبان العهد الأموي (٤٠ – ١٣٢ هـ / ٦٦٠ – ٧٤٩ م) خطاً من الخطوط العربية السابقة، سمي هذا الخط بـ(الكوفي) لظهوره في الكوفة[٥٩].

وإذا ما حاولنا قبول هذه الآراء، نسبياً، من حيث درجة الصحة التاريخية أو الحضارية أو الفنية، أو تحليلها باتجاه التأثير المباشر



أو غير المباشـــر في الصناعة الفنية للخط العربي في (كوفة) القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، فلا يكون ذلك إلا من باب تعلم أهل الكوفة لخط الجزم، واســتثمار كتاب الكوفة الخطاطين لشروط هذا الخط الفنية التي نضجت مع كتابة المصحف الشــريف، لاسيما وأن خـــط الجزم كان هو خط المصاحف الذي تعلمه أهل الكوفة، وجودوه أكثـــر ليصبح، ربما، أصلح الخطوط، وأجمعها لأكثر الشـــروط [٦٠] الجمالية والفنية والوظيفية.

ولا بـــد مـــن أن نقف هنـــا عند محاولـــة مصادر الخـــط العربي ومراجعه تفســـير التجويد (الكوفي) لهذا الخط، إذ يشير بعضها الى دور رائد، مباشر وغير مباشر، للخليفة علي بن أبي طالب[٦١] (رضي الله عنه)، وكان هو أحد كتبة الوحي، إذ ينســـب إليه مصحف مكتوب بالخط "الكوفي البسيط أو القديم"[٦٢]، ويذكر عنه توجيهه أحد كتاب المصاحف بوجوب (تجليل الخط)[٦٣] عند كتابة القرآن الكريم.. بينما يؤكـــد بعـــض آخرمنها على أن تجويد الخط فـــي الكوفة "كان قد تم بالهندســـة والإتقان، حتى تميز عن الخط الحجـــازي بنوعيه: المكي والمدنـــي، وهو بدائي غير متقن، فلاشـــك في أن كتـــاب الكوفة رأوا تقاليد الخط السرياني في تحسينه وهندسته، وطبقوها على الخط الحجـــازي البدائي، فالخط الذي ظهر فـــي الكوفة هو وليد الصنعة والفن المقتبسين عن حضارةٍ سابقة"[٦٥].

وكان قـــد بـــرز في الكوفة كتـــاب أو خطاطون متميزون بصحة الخط وجودته، وإتقان ضبطه، وحســـن شكله[٦٦]. وربما من هنا، من باب (التجويد) وليس من أي باب آخر، صارت النسبة في الخط الى الكوفة.

٥- تجويد الخط (الكوفي):

كان (تجليـــل الخط) أول الشـــروط الفنيـــة التي أحكمت كتابة المصاحف بخط الجزم اليابس المبسوط الذي صار فيما يعرف بالخط الكوفي الذي تمثل لأول مرة في المصحف الإمام الذي كتبه الصحابي

الجليل زيد بن ثابت (رضي الله عنه) "بقلمٍ جليلٍ مبسوط"[٦٧].

وقد تمثل هذا التجليل فيما بعد في كتابات المساجد وكتابات الخلفاء، إذ يمكن القول إنَّ ذلك كان قد تمثل، أولاً، في كتابات قبة الصخرة التي انجزت عام (٧٢ هـ/ ٦٩١ م) على عهد الخليفة الاموي عبد الملك بن مروان (حكمه: ٦٥ - ٨٦ هـ / ٦٨٤ - ٧٠٥ م)، وكان الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك (حكمه: ٨٦ - ٩٦ هـ / ٧٠٥ - ٧١٥ م) "أول من كتب في الطوامير، وأمر بأن تعظم كتبه، وأن يجلل الخط الذي يكاتب به"[٦٩].

وهنا الآن تماماً.. المكان: دمشق الشام، و الزمان: العهد الأموي، حيث تؤكد مصادر الخط العربي على أن أهل الكوفة تعلموا (الجزم) "وخط أهل الشام: الجليل"[٧٠] الذي يوصف بأنه كان "خطاً (كوفياً) محققاً"[٧١].. حصل في السيرة الفنية والوظيفية والمفهومية للخط العربي تطور نوعي يمكن عده حلقة الربط أو صلة الصلة في ما بين (الجزم) و(الكوفي) اللذين توحدهما الطبيعة الفنية الشكلية الواحدة التي تغلب فيها اليبوسة على الليونة، وأخذ به الخط العربي المجود، فنياً ووظيفياً، إسماً جديداً هو (الجليل)[٧٢] الذي كان هو المصطلح المبكر الذي أطلق على الشكل الخطي اليابس بعد (الجزم)، وفتح الباب واسعاً لقيام (التحول) أو (الانقلاب) الفني في الخط العربي، متمثلاً في تنوعه أو تمييزه بشكل رئيس إلى "الأقلام اليابسة والأقلام الرطبة"[٧٣]. وهي العملية المعرفية التي سماها بعض فقهاء الخط ومؤرخيه بـ (إصلاح الخط الكوفي)[٧٤].

٦- (إصلاح الخط الكوفي):

يقصد بهذه العبارة "التصرف بالخط الكوفي لإظهار التدوير فيه"[٧٥]، و "ترطيب كتابته" إذ أن "الرطوبة في الخط هي لدونته وريّه، وألاّ ترى من الخارج زواياه"[٧٦].

يقوم هذا الإصلاح على أساس استخراج أو اشتقاق أو توليد أنواع



خطيـــة جديدة من الخـــط الكوفي: القديم أو الأصـــل.. الذي تغلب اليبوسة على طبيعته الشكلية صفة عامة، أوعلى أساس قلب الشكل في هذا الخط وتحويله إلى الليونة التي يمكن أن تغلب على الأشكال أو الأنواع الخطية الجديدة التي قد تستخدم بسهولة أكثر في الكتابة على المـــواد والخامات المختلفة، والموجهة قصداً إلى أغراض وظيفية جديدة.

ولعل من المفيد أن نشـــير هنا الى أن مؤرخي هذا الفن، المحدثين بخاصة، كانوا قد تباينوا فـــي تأريخية هذا الإصلاح وفاعليه الروّاد البارزين في إنجازه، إذ كان من أبرزهم على بعض الروايات: الحســـن البصـــري (ت ١١٠هـ / ٧٢٨م) الـــذي عدّه بعض الباحثين المعاصرين "أول من جود الخط، وأنه هو الذي قلب القلم الكوفي إلى الثلث"[٧٧]، وهـــو ما لايحتمل لعدة أســـباب، أبرزها: إن تجويد الخط لم يزل في بداياته المبكرة جـــداً.. وكذلك إبن العميد (أبو الفتح علي بن محمد، ت ٣٦٦هـــ /٩٧٧ م) الذي ذكر بعض الخطاطين بأنه "إخترع تغيرات طرأت على الخط، فحّوله من الكوفي إلى غيره"[٧٨]، وربما يكون ذلك، لكنه غير معروفٍ تاريخياً وفنياً.

ولكـــن الحقيقة التي تؤكدها المصـــادر العديدة في ذلك تتمثل في اســـتخراج الخطاط الأموي قطبة المحرر، لأول مـــرة، أنواعاً خطية وصفت بـ (اللينة) نســـبياً من الخط (الجليـــل) اليابس الكوفي، وهي تلك الأنـــواع أو "الأقلام الأربعة"[٧٩] التي اســـتخرجها هذا الخطاط من ذلك الخط الجليل الشـــامي الذي رجح بعض الباحثين المحققين أنموذجه الفني الأجود آنذاك في كتابات قبة الصخرة[٨٠]. وســـماها: الجليل، والطومار، والثلث، والثلثين.

وقد عرفت هذه الخطوط بـ "الخطوط الأصلية الموزونة"[٨١].

وعلى الرغم من أن بعض الباحثين عدّ كلاً من (الجليل) و(الطومار) خطاً واحداً[٨٢]، وهو بلا شـــك خط ذو هيئة فنية يابســـة في الغالب، فرقت بينهما الوظيفة التي تباينت بينهما في أن الجليل كان يكتب به



علــى العمائر، ويكتب بـ الطومارعلى قطع الورق الكبيرة.. فإنه يمكن القول إن وصف خط الجليل الشامي بأنـه "أبو الأقلام"[٨٣] ربما يؤهل لاســتنتاج كونه المصدر الأساس لاشتقاق أغلب أنواع الخط اللاحقة التي صارت تنشــأ بصورة تدريجية في تباينها وتنوعها على أســاس عاملين إثنين هما:

أولاً: (الوزن) الذي يعنى بقياس سماكة أو عرض القلم أو الخط، مبتدئاً بســقف أعلى هو أربع وعشرون شــعرة من شعرات البرذون، لخط الجليل أو الطومار اللذين كانا اكثر تلك الخطوط وزناً وأكبرها عرضاً، وقيســت أنواع الخط الأخرى على أســاس كسور العدد[٢٤]، فقلم أو خط (الثلثين) بعرض اثنتي عشــرة شــعرة، و(الثلث) بعرض ثماني شعرات، وهكذا[٨٤].

ثانياً: (درجة اليبوسة أو الليونة) فيها، فكان أن صار الخط الذي يحتوي في بنيته على (المســتقيمات) اليابسة بمقدار الثلث، نوعاً من الخط جديداً أطلق عليه إســم خط (الثلــث)، وبمقدار الثلثين خط (الثلثين)، وبمقدار النصف خط (النصف)[٨٥].

ومن خط الجليل هذا أو ربما هو نفسه الطومار الذي هو من حيث الشكل "أصغر أنواع الجليل"[٨٦]، وهو بلا شك خط مستقيم ليس فيه تدويــر[٨٧] أي إنه يابس مبســوط بالكامل، أو قريب من هذا الشــكل الخطــي.. كان خط (الثلث) في مراحله الأولــى والمبكرة خطاً كوفياً محضاً، أطلق عليه بعض الباحثين: (الثلث القديم)[٨٨]، تمييزاً لـه عن أشكال الثلث المتطورة لاحقاً على صفة اللين المطلق.. ويبدو كذلك أن خط (المحقق) كان قريب الشــبه بخطــي (الطومار) و(الثلث القديم) هذيــن إلى درجــة وصفه، بما وصف به هذان الخطــان من كون كل منهما: "خط مبسوط"[٨٩] أيضاً.. ولم يخرج خط (السجلات) عن هذا الإطار الشــكلي اليابس، إذ كان فقهاء صنعة الكتابة ومؤرخو الخط يرون بانه "لا تُحســن كتابته إلاّ بالقلم المحرّف الكوفي"[٩٠].. وكذلك خط (المسلســل) الذي كانت حروفه كلها متصلــة فيما بينها، ليكون أحد أنواع الخط العربي المبكرة في الجمع بين اليبوســة والليونة معاً



فــي بنية واحدة، وليكون في الوقت ذاته تجسـيداً للتحول الفني من اليبوسة الغالبة إلى الليونة المطلقة..

ويمكن أن نستشـهد بقول النويري (شـهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٣م): "وهذه الكتابة العربية، أول من اخترعها على الوضع الكوفي، سكان مدينة الأنبار، ثم نقل هذا القلم الى مكة فعرف بها، وتعلمه من تعلمه، وكثر في الناس وتداولوه. ولم تزل الكتابة به على تلك الصورة الكوفية الى أيام الوزير أبي علي بن مقلة، فعرّبها تعريباً غير كافٍ، ونقلها نقلاً غير شـافٍ، فكانت كذلك الى أن ظهر علــي بن هلال الكاتب المعروف بإبن البـواب، فكمل تعريبها..."[٩١].. لنقول بـأن الروايات التاريخيـة والعلمية الثابتـة والجديرة بالأخذ والاهتمـام فيمـا يتعلق بهذا التحول في الخط العربي من اليبوسـة الغالبـة إلى الليونة المطلقة، تؤكد علـى أن هـذا (التحول الفني) كان قد أنجز تماماً، وبشـكل نهائـي، في بحر القـرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي وما بعده، على أيدي الخطاطين المجودين الرواد: إبن مقلة الوزير (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨هـ / ٩٣٩م)، وأخيه (أبوعبد الله الحسن، ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م)، وإبن البواب (علي بن هلال، ت ٤١٣ هـ/ ١٠٢٢م)، وياقوت المسـتعصمي (ت٦٩٨هــ /١٢٩٨م)، وربما غيرهم، (ينظر: الشكل رقم. ١١) الذين كان لهم دور حيوي وهام جداً، معرفياً وفنياً ووظيفياً، في صيرورة بناء الشـكل في الخط على أساس عامل آخر جديد، غير الوزن، هـو (النسـبة الفاضلة) التي سـاعدت كثيراً في التقليل من اليبوسـة في الشكل الخطي وزيادة المرونة فيه لتقبل الليونة الى أعلى درجاتها التي تمثلت في ما أطلق عليه بعض مؤرخي هذا الفن (الخط المنسـوب)[٩٢] في مقابل (الخط الموزون) أو (الخط البغدادي)[٩٣] في مقابل (الخط الكوفي).

ومـن هنا، صارت بنية (الخط العربي) تقوم على ثنائية (شـكلية – وظيفية) تقابلية في منظومتين رئيستين اثنـتين:

١- (الخطـوط الموزونـة) التي تحددت وظيفتهـا تقريباً في ما يتناسـب من الاسـتخدامات وطبيعة هذه الأنواع والأساليب الخطية

الهندسية اليابسة غالباً. فاقتصرت إستخداماته تقريباً في حدود الكتابة التسجيلية التذكارية على العمارة، والنقود. والمواد، والمصنوعات.. والنحاسية بخاصة، والنسيجية، والجبسية، وغيرها.

٢- (الخطوط المنسوبة) التي تحددت وظيفتها تقريباً في كتابة المصاحف بخاصة، والكتب والوثائق الورقية عامة، وغير ذلك أحياناً.

ويؤشر دارسو الفنون الاسلامية بدايات هذا التحول الفني. الوظيفي منذ القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي.. إذ بدأ يقل استخدام الخط الكوفي في كتابة القرآن الكريم بالكامل، إلاّ عناوين السور التي استمر هذا الخط متبعاً في كتابتها حتى وقت متأخر نسبياً، وحل محله في ذلك تدريجياً خطوط: النسخ[٩٤] بالدرجة الاولى، ثم المحقق، والثلث، وغيرها من (الأقلام الستة)[٩٥].. التي تمّ بظهورها الفني. الوظيفي هذا انسحاب الخط الكوفي الزاهر من ميدان الكتابة الاجتماعية.. ليرضى بأن يبقى زاهداً ناسكاً قانعاً بسكنى المساجد والمحاريب وزخرفة المصاحف فحسب.

٧- (الخط الكوفي) مصطلحاً فنياً:

ولا شك في أن هذا الإصلاح أو التحول التجويدي، الشكلي والوظيفي، التدريجي في سيرة هذا الخط قد أدى إلى أن يتحدد شكلاً ووظيفةً ومصطلحاءً على نحو آخر.. جديد ومختلف، إذ لم يعد الخط الكوفي، على صعيد المصطلح، يطلق كما كان على الخط العربي بعامة، أو يمثل جانبه التجويدي الأكبر فيه على الأقل. أما على صعيد المعرفة الفنية فقد أصبح التعامل معه محدوداً في ضوء الشكل والوظيفة أحياناً، كما لو كان لوحده نوعاً من أنواع الخط العربي[٩٧].

ومن هنا يمكن القول أيضا إنَّ مصطلح الخط الكوفي ذاته صار يعبر، إلى حد كبير، عن أسلوب كتابي شبه عام، قابل للتنوع الشكلي



والوظيفي في الأداء والاستخدام، فعلى الرغم من أن الخط الكوفي كان قد بدأ منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي مسيرة النماء، والتوالد، والتكاثر، والتعدد، في الأشكال والأساليب الكتابية التي كانت ماتزال تحتفظ بخصائص اليبوسة والهندسية والسماكة.. وعلى الرغم من إمكانية القول إنَّ نضج هذا التنوع قد تمثل في استقرار حالة الشكل، على نحوٍ أساسٍ ومميز، في أغلب أنواع الخط الكوفي التي اكتمل عقدها، تقريباً وبشكل عام، في بحر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي[٩٨].. يمكن القول أيضاً إنَّ الحدود المعرفية للخط الكوفي قد إتضحت تماماً من خلال صيرورته مصطلحاً فنياً خاصاً يطلق على الخط العربي ذي الأسلوب الهندسي تماماً في الكتابة والشكل اليابس، الى حد ما، في الصورة.

ولعل بالإمكان تأشير بدايات التسمية في هذا المصطلح الفني الكوفي في غضون القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وربما قبله بقليل، كما يبدو من خلال تسمية الخط الكوفي الذي يعرف اليوم بـ (الكوفي المربع) (ينظر: الشكل رقم -١٢) باسم الكوفي (المعقلي)[٩٩]، كأول مثال على أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني.

٨ - أنواع الخط الكوفي:

إضطربت آراء أغلب الباحثين، القدامى والمحدثين، تصنيف أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني[١٠٠]، إذ لم يوفق بعض هؤلاء الباحثين كثيراً في استقراء هذه الأنواع بدقة وعناية ومنهجية، فبان هذا الإضطراب واضحاً في إحصائها على أكثر من عدد، تراوح القول فيه على سبيل الظن والتخمين والإجتهاد في القراءة والتحليل والتفسير، بين آراء عدة منها:

١- إن عدد أنواع الخط الكوفي تحديداً هو ثلاثة وثلاثون نوعاً[١٠١].

٢- إن عددها هو خمسون نوعاً[١٠٢].

٣ - إن هذا العدد هو أكثر من سبعين نوعاً[١٠٣].

واذا كان هـذا الآمـر كذلـك، فذلك لأن هذه المحـاولات لم تعتمد التصنيـف المنهجي المعياري الذي يمكن القول معـه أيضاً إنَّ محاولات دراسـية اخرى أعتمدته فكانت أكثر توفيقاً في المعقولية والقبول، على المستويين العلمي والتطبيقي، في حدود المصطلح الفني للخط الكوفي.

وكان الدكتور إبراهيم جمعة قد انطلق من الوظيفة أو الاستخدام، في تصنيف أنواع الخط الكوفي تصنيفاً وظيفياً واضحاً إلى ما يأتي[١٠٤]:

١ - كوفي المصاحف.

٢ - كوفي التحرير.

٣ - الكوفي التذكاري.

ولكـن كلاً مـن كوفي (المصاحـف) و(التحرير) كان قد انحسـر وظيفياً عن الإسـتخدام فـي كتابة المصاحف والوثائـق والكتب وما شـاكل ذلك.. إذ اضطلعت بوظيفة كتابة المصاحف والوثائق والكتب وأمثالها مجموعة أنواع الخط العربي اللينة الشـكل، والسهلة الاداء، والأوضح في القـراءة والتعبير.. ليظل (الكوفي التذكاري - وظيفةً) قائماً في الاسـتخدام التسجيلي على العمائر، والنقود، والمصنوعات المعدنية، والنسيجية، والخشبية، وغيرها.

إن هـذا الاسـتخدام الوظيفي قد أصبح عامـلاً حيوياً مهماً من عوامل تنوع الشكل وصيروته الجمالية والفنية في الخط الكوفي، إذ يمكن القول إنَّ هذا الخط كان قد أصبح، من الناحية الوظيفية، أداةً للتعبير أو الاسـتخدام الجمالي العربي الإسـلامي الأول في العمارة بالـذات، كمـا أصبح - في الوقت نفسـه - المجال المعرفـي المتنامي، باسـتمرار، لتنـوع الشـكل في هذا الخـط، من خـلال الإضافات والتحسـينات والتزيينـات، الجماليـة والوظيفية أيضـاً، التي صار أهـل هذا الفن ينزعون إلى إدخالها على هذا الشـكل كـ (الترويس) و(التزهيـر) و(التوريق) و(التضفير) وغيرها.. ومن خلال اشـتراك



الخط الكوفي في علاقة جمالية وفنية عضوية وشيجة مع أشكال وعناصر جمالية وفنية أخرى.. وهي، تحديداً. (الزخرفة الإسلامية: الهندسية، والنباتية).

وإذا كانت هذه العلاقة الجمالية العضوية بين الخط الكوفي والزخرفة الإسلامية قد أدت إلى تصور الإثنين فناً زخرفياً واحداً[١٠٥] متلازماً في البنية الشكلية، وفي الوظيفة التعبيرية، سواء من خلال إستخدام الزخرفة عنصراً جمالياً لتحسين البنية الخطية الكوفية، أو من خلال استخدام الخط الكوفي نفسه استخداماً زخرفياً محضاً[١٠٦].. فإن هذه العلاقة قد أسهمت، أيضاً وإلى حد كبير، في إنشاء الصيرورة الفنية للخط الكوفي، بذاته، على العناصر الأساسية الآتية:

١ - الهندسة في بناء شكل الحرف وتشكيل (النص الخطي).

٢ - الزخرفة في هندسة الحرف والنص الخطي.

٣ - التصميم في زخرفة البنية الخطية الكوفية.

وتمثل هذه العناصر مجتمعة أساس التصنيف 'العلمي' أو 'التقليدي' لأنواع الخط الكوفي، من خلال كونها أيضاً بمثابة القوانين العلمية والجمالية والفنية المحركة للإبداع عند فنان هذا الخط لإنتاج الابتكارات التصميمية المتنوعة في الأبجدية الخطية الكوفية.

وفي سياق الالتزام بهذا التصنيف الذي يقوم على الوضوح في الفروق الشكلية المجردة والزخرفية، بالدرجة الأولى، بين أنواع الخط الكوفي، وعلى الاستخدام الفني أو الوظيفة الجمالية المطلقة لهذه الأنواع.. يمكن اعتماد التصنيف الآتي[١٠٨]:

١ - الكوفي البسيط: أي القديم الذي سماه بعض الباحثين: البدائي[١٠٩]، أو كوفي المشق[١١٠]. ويتصف بكونه مجرداً من أية إضافة، زخرفية أو لغوية. مثاله: كتابات المصاحف الأولى، وكتابات قبة الصخرة. (ينظر: الشكل رقم - ١٣).

٢ - الكوفي المروس[١١١]: نسـبة إلى دخول ترويسـات على هامات حروفه المنتصبة أو الواقفة. أمثلته كثيرة في العمائر الإسلامية العائدة إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسـع والعاشـر الميلاديين، وإن كان ظهوره قد حصل قبل ذلك.

٣ - الكوفـي المورق أو المزهر: تتصل فيه الأشـكال النباتية ذات الأوراق أو الأزهار بكيانات الحروف في البداية أو الوسط أو النهاية، لتشكل معها الأشكال العامة لهذه الحروف[١١٢].

٤ - الكوفي المزخرف: وهو الذي تدخل الزخرفة، النباتية بالذات، عليه لمعالجة الفراغات البينية للحروف بصورة عامة، وكذلك لمعالجة الفراغات فيما بين الحروف المنتصبة بصورة خاصة، بملئها بأشكال الزخرفـة التوريقية على العموم. وسـماه بعـض الباحثين في هذه الحالة تحديـداً بكوفي (الفراغ الزخرفي) الذي سـادت أمثلته على عمائر القرن الخامس الهجري / الحادي عشـر الميلادي. أما الحالة الأخرى له فهي التي يسمى فيها بكوفي (المهاد الزخرفي) الذي تكون أسـطره الكتابية قائمة على أرضية زخرفية كاملة، أي أن الكتابة فيه تكون فوق مسـاحة تغطيها الزخارف النباتية التوريقية، ومن أشـهر أمثلته: الأشـرطة الكتابية الكوفية التي تزين بعض جدران مدرسـة (السلطان حسن) في القاهرة / مصر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي[١١٣]. (ينظر: الشكل رقم - ١٤).

٥ - الكوفـي المضفور[١١٤]: ميزته الشـكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شـاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحسـب فكـرة التضفير وتنوعها اللامحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المضفورة على جدران مدرسـة (قرة تاي) في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن السـابع الهجري / الثالث عشر الميلادي. (ينظر: الشكل رقم. ١٥).

٦ - الكوفي المربع[١١٥]: يتصف بخصائص أساسية تميزه عن غيره تماماً، وهي مترابطة ومتكاملة، أبرزها: الاسـتقامة الكلية والمطلقة،



دون أي انحناء أو تقويس، في أشكال حروفه. وبسبب هذه الاستقامة الحادة تغلب عليه الزوايا القائمة بالكلية سـواء في تحديد الحروف أو في تحديد الفراغات البينية لها، مما يجعل شكله العام يبدو عبارة عن خطوط هندسـية واحدة العرض أو السمك.. واحدة المسافة في التباعد والعلاقة بين الحـروف في النص الخطي. وأمثلة هذا النوع مـن أنواع الخـط الكوفي كثيرة جداً على العمائر الدينية في شـرق العالم الاسلامي. (ينظر: الشكل رقم ١٦).

٨ - خاتمة:

لعل عرض الإشكالية المعرفية التي ظهرت في ثنايا بعض الدراسات، الآثارية والفنية بخاصة، لتـداول مصطلح (الخط الكوفي)، وتحليل أسـبابها الرؤيويـة والمنهجية والموضوعية، ومناقشـتها بآتجاه الحل العلمي المناسـب لطبيعة هذا المصطلح الفنيـة وحقيقته المفهومية.. يفيد بأن مسار هذا البحث المتواضع يمكن أن يتوقف عند نتيجة أولى ومباشرة ومترابطة، تتمثل في ما يأتي:

١ - إن الطبيعة الجمالية الهندسية والزخرفية للخط الكوفي تمثل جوهر المفهوم في المصطلح الفني لهذا الخط.

٢ - ويقوم هذا المصطلح الفني للخط الكوفي على تنوعه الشـكلي والوظيفي.

٣ - وإن هذا التنوع يعد أسـاس الصيـرورة والطبيعة الفنية لهذا الخط الكوفي.

٤ - وأخيـراً: إن هذه الطبيعة الفنيـة للخط الكوفي تمثل اتجاهاً جمالياً وفنياً خاصاً ومميزاً في المعرفة الخطية العربية بصورة عامة، وفن الخط العربي بصورة خاصة.

هوامش الفصل الثاني وإحالاته:

(١) تتداول أدبيات فن الخط العربي هذين اللفظين ومرادفاتهما اللغوية الأخرى مثل: في جانب اليبوسة: البسط والغلظة والتزوية، وفي جانب الليونة: التقوير والرطوبة والتدوير والانحناء، بشكل أساس في توصيف خصائص الشكل في هذا الفن.

(٢) رمزي البعلبكي (الدكتور): الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(٣) يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠)، ص ١٠٤.

(٤) انجز الدكتور عبابنة (المرجع نفسه، ص١٢): "دراسة سيميائية تتعلق بعلامات الخطوط، وهي نوع من الدراسات التاريخية المقارنة التي تضع في حسابها أنه يمكن الربط بين شكل الحرف العربي والشكل السينائي والكنعاني، مع الأخذ بعين الاعتبار ان الخط العربي خط رمزي الى أبعد الحدود". وتوصل الى أن الخط العربي في هذه الفترة "وصل الى هذه المرحلة من الرمزية عبر سلسلة من الحلقات الحضارية التي تحمل سمات الأمم التي كتبت لغاتها قبل العربية بزمن ليس يسيراً، آي إن العربية أفادت من الجهود الحضارية العظيمة للأمم السابقة، حتى وصل خطها الى هذه المرحلة الرائعة من الدقة"

(٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧)، ص ١٤٤.

(٦) إبراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار



الفكر العربي، ١٩٦٩)، ص ٦٣.

(٧) يوسف ذنون: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٨) محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص ٨١.

(٩) يقول صفوان التل (الدكتور): في تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠)، ص ١٠١: "نجد أن الأساليب النبطية والحجازية والكوفية قد تم إستعمالها في النصف الأول من القرن الهجري الأول" / السادس الميلادي. وينظرفي هذا السياق على سبيل المثال لا الحصر: ناجي زين الدين: موسوعة الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.. وكذلك: الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧)، ص ص ١٠١، ١١٠، ١٩٩.. وكذلك:: جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١، ص ص ٤١٤ – ٤٤٥.. وغيرها.

(١٠) ينظرعلى سبيل المثال لا الحصر: بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتابات العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني (الدكتور) و فردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤، ص ص ١٨ – ١٩.

(١١) زين الدين: المرجع السابق، ٤ / ٨٤.



[12] يرى الخطاط والباحث يوسف ذنون بأن الخط العربي الأول ربما كان قد إنطلق أصلاً من مدينة (الحضر) العربية التي كانت قائمة قبل الإسلام في المنطقة الجنوبية الغربية من محافظة نينوى الحالية بشمال العراق، وكانت قد سقطت على أيدي الفرس الساسانيين عام ٦٢٠ م.. إلى (الأنبار) ومن ثم إلى (الحيرة) وصولاً إلى (مكة المكرمة) قبيل ظهور الإسلام.

ينظر بحثه: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص ٨.

[13] على الرغم من أن نظريات عدة كانت قد حاولت تشخيص الأصل التاريخي المبكر للخط العربي، فما يزال هذا الأصل غامضاً على وجه الدقة واليقين. وقد ردت تلكم النظريات هذا الأصل إلى مصدرين أثنين رئيسين هما (التوقيف) من الله الى بعض انبيائه عليهم الصلاة والسلام، و (الإصطلاح) الذي يفيد بأن هذا الخط هو من وضع الإنسان.

وقد اختلفت مصادر الخط العربي ومراجعه في واضع الخط العربي، وكيف وضعه: إختراعاً من غير سابق مثال.. أم إشتقاقاً من أشكال كتابية أقدم منه.. ؟ وتتراوح المصادر والمراجع القائلة بوضع هذا الخط اشتقاقاً من أصول كتابية أخرى أسبق منه، أو تأثراً بها على الأقل، بين: خط المسند الحميري الجنوبي، والخط السينائي السامي، والخط السرياني، والخط النبطي، والخط الحضري.

[14] القلقشندي: المصدر السابق، ج ٣ ص ٤.

[15] المصرف: البداءع، مرجع سابق، ص ٣٤.

[16] التوحيدي: رسالة في علم الكتابة، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني،



(دمشق، المعهد الفرنسي،١٩٥١)، ص ٣٨.

[١٧] ذنون: المرجع السابق، ص ١٥.

[١٨] جرندلر: المرجع السابق، ص ١٩.

[١٩] حاول الباحث والفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد البحث عن الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، اليابس أوالكوفي المربع تحديداً، في المنجزات الكتابية والأسطورية لحضارات العراق القديمة، السومرية وغيرها. ينظركتابه: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

[٢٠] قاعـــدة تعتمد (المربع) وحدة قياس لعـــرض الحرف وطوله عند الكتابة، وقد صارت هذه فيما بعد قاعدة التعليم الأساسية في الخط الكوفي بالذات.

[٢١] ينظركتابه: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

[٢٢] ينظـــر من كتبه على ســـبيل المثال لا الحصـــر: الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت) وكذلك: فنون الاسلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت)،.

[٢٣] مرجع ســـابق. يرى الدكتورابرهيم جمعة (قصة الكتابة العربية، مصر، دار المعـــارف، ١٩٤٧، ص ٢٤) بأن "الخـــط المربع الذي ذهب البعض الى أنه خط الكوفة الذي آشتقت منه الأقلام، هواقدم عهداً من الكوفة".

[٢٤] "النســـبة الفاضلة هي نسبة المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن". بمعنى ان النســـبة في أي شـــيءٍ من الأشياء هي كون "طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"، وهي جوهر الاعتقاد الجمالي العربي الإســـلامي إذ ان "أحكم المصنوعات، وأتقن

المركبات، وأحسن المؤلفات.. ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل". ينظر: إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ١ / ٢٠٣، ٢١٧.

(٢٥) جمعة: المرجع السابق، ص ص ١٢٠ - ١٢٣.

(٢٦) ينظر: محمد عبد القادر: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).

(٢٧) ابن منظور: المصدر السابق، ١/١٥٦.

(٢٨) المصدر نفسه، ١ / ١٥٦.

(٢٩) ذنون: المرجع السابق، ص ١١.

(٣٠) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٣١) المصدر نفسه.

(٣٢) كان لتغيير قطة القلم من (الاستواء) الى (الميلان) أثر كبير في التحول الشكلي / الوظيفي للخط من (اليبوسة) الى (الليونة).. ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق / بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، ١٩٨٨)، ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.

(٣٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)،١/١٧٣.

(٣٤) يعني (المشق) المد في الكتابة فعدّه بعض مؤرخي فن الخط أسلوباً في الخط أو نوعاً من انواع الخط، كما يعني ايضاً السرعة

فـي الكتابة فعدّه بعض الفقهاء مكروهـا في كتابة المصحف. ينظر: ابن منظور: المصدر السابق، ١٠/ ٣٤٤-٣٤٥.

(٣٥) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣٦) ينظـر: السجسـتاني: كتاب المصاحف، تحقيـق: الدكتور محب الدين عبد السبحان. (قطر، وزارة الاوقاف، ١٩٩٥)، ط ١، ١ / ٤٦٥ - ٤٦٦.

(٣٧) للوقوف على أشـكال خـط المصحف وصـوره وطبيعته الكتابية واللغويـة والقرائية، ينظر: الدراسـة الرائدة والقيمـة للدكتورغانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢).

(٣٨) جمعة: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣٩) مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٠.

(٤٠) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: إبن دريد: جمهرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ)، ٢ / ٩١، وكذلك: إبن جني: سـر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م)، ١ / ٤٥.

(٤١) جـواد علي: تاريخ العرب قبل الاسـلام، (بغـداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧)، ٧ / ٤٥.

(٤٢) ينظـر مثلاً: جمعـة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسـى / البتـراء يعود للعصر العباسـي الأول، دراسـات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩، ص ٦٧٠.



(٤٣) يقــول إبــن منظور فــي اللســان (٥ / ١٧٢) أن المهاجرين [وهم مكيون] ســئلوا: "مــن أين تعلمتم الخط. فقالوا: من الحيرة، وســئل أهــل الحيرة: من أين تعلمتم الخط. فقالوا: من الأنبار". وكان " لأهل الحيرة خط الجزم" (البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٣).

(٤٤) البغدادي: كتــاب الكتّاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢، ١٩٧٣، ٤٨.

(٤٥) ناصر الدين أســد (الدكتور): مصادر الشــعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦، ص ١٠١.

(٤٦) لعل أول من أشــار الى هذا التشــابه هو يوســف أحمد: المرجع السابق، ص١١.

(٤٧) نسخ ورسم إبن وحشية كتابه هذا عام ٢٤١ هـ / ٨٦١ م.

(٤٨) تحقيــق: إياد خالد الطباع، مع كتابه: منهج تحقيق المخطوطات، (دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٣)، ط ١، ص ص ١٣٣، ١٧٢.

(٤٩) يروى من طريق إبن عبد البر مرفوعاً الى الرســول الأكرم صلى الله عليه وســلم قال: "أول من كتب بالعربية إسماعيل" قال إبن عبد البر: وهذا أصح من رواية: "أول من تكلم بالعربية إســماعيل". ينظر: السهيلي في التعريف والإعلام.....

(٥٠) إبن وحشية: المصدر السابق، ص ١٣٣.

(٥١) ابن النديم: الفهرســت، تحقيق رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص ص ١٨ - ١٩.

(٥٢) محمد بن موســى عن علي ابن البصيص الشافعي: شرح قصيدة أبن البــواب في علم صناعــة الكتاب، تحقيق يوســف ذنون، المورد

(مجلة. بغداد)، ٢٠٠١ م، مج ٢، ع ١، ص ١٣٥.

(٥٣) نقـلاً عن: صـلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسـات في تاريخ الخـط العربي منذ بدايتـه الى نهاية العصر الأمـوي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩)، ط ٢، ص ٤٦.

(٥٤) إبن كثير: فضائل القرآن، (المنار، ١٣٤٨ هـ)، ج ١، ص٤٩.

(٥٥) هـي: المكـي، والمدنـي، والشـامي، والعراقي، والإسـماعيلي، والأندلسـي، والعباسي، والبغدادي، والمشـعب، والريحاني، والمجرد، والمصري. ينظر: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩.

(٥٦) القلقشـندي: صبح الأعشـى في صناعة الانشا. تحقيق: محمد حسـين شـمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ٣/ ٥٣. يلاحـظ الدكتور المنجـد (المرجع السـابق، ص ٤٣) علـى ما ذكره القلقشندي بان هاتين التسميتين كانتا قد أحدثتا بعد عصر عثمان، والصحيـح هوأن الخـط الذي كتبت به هـذه المصاحف هو (الخط المدني).

(٥٧) أحمد أحمد يوسـف: الخط العربي وأسـاليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحـث الخط العربي، (مصر، المجلـس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨)، ص ٧٧.

(٥٨) سـيد ابراهيم: الخط العربـي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، مرجع سابق، ص١٢.

(٥٩) ميرعلي الهروي: مداد الخطوط (مخطوط). عرض الدكتور حسين علي محفوظ: الخط العربي في المكتبة الشرقية، المورد (مجلة. بغداد)، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج ٢٩، ع١، ص٩٦.

(٦٠) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٦.

(٦١) محيـــي الدين ســـرين (الدكتور): صنعتنا الخطية، (دمشـــق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ص ٥٧.

(٦٢) ناجـــي زين الدين: مصور الخـــط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢، ص ٨.

(٦٣) يمكـــن عد التجليل اول مفاهيم حســـن الخط، وهـــو يقوم على: التكبير في الحجم، والتعظيم في الشأن، والاتمام في البيان. ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٦١ – ٦٣.

(٦٤) ينقـــل إبن عبد ربه عن الخليفة الراشـــد علي بن ابي طالب (كرم اللـــه وجهه) قوله لأحد كتاب المصاحف: " اجلل قلمك " ففعل الرجل، فقال الخليفة: " هكـــذا، نـوّره، كما نوره الله ". ينظر: العقد الفريد، تحقيـــق: احمد امين واحمد الزين وابراهيـــم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢)، ٤ / ١٩٦

(٦٥) المنجد: المرجع السابق، ص ٧٨.

(٦٦) ينظـــر: بدري محمد فهد (الدكتـــور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

(٦٧) الزفتـــاوي: منهـــاج الاصابة في معرفة الخطـــوط وآلات الكتابة، تحقيـــق: هلال ناجي، المـــورد (مجلة. بغـــداد)، ع / ٤ ن ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٦٨) يوســـف ذنـــون: كتابات المســـاجد عبر العصور، مـــن اوراق ندوة الاســـبوع المعمـــاري الثامن لنقابة المهندســـين الاردنيين / المســـجد، (عمـــان، ١٩٩٥)، ص٦٦. وهناك أمثلة أخرى في هذا الســـياق، لعل منها كتابة ســـد معاوية بن أبي ســـفيان (ت ٦٠ هـ / ٦٧٩ م) المؤرخة بسنة ٥٨ هـ / ٦٧٧ م.

(٦٩) الجهشـياري: الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة ١٩٣٨ن ص ٤٣.

(٧٠) البغدادي: المصدر السابق، ص ٤٨.

(٧١) المصدر نفسه.

(٧٢) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٧٣) الهيتي: العمـدة، تحقيق: هـلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ص ١٩.

(٧٤) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تـحقيق: الدكتور خليل محمود عسـاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مايس، مج١، ج١، ص ١٢٣.

(٧٥) الهروي: المصدر السابق، ص ٩٧.

(٧٦) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٧٧) سـهيل انـور: الخطاط البغـدادي على بن هلال المشـهور بأبن البـواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سـامي، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨)، ص ٢٠.

(٧٨) محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨)، ص ١٢.

(٧٩) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٠) يوسـف ذنون: فلسـطين موطن ولادة فن الخـط العربي، المجلة العربيـة للثقافة (المنظمة العربية للتربيـة والثقافة والعلوم. تونس)، ع١، آذار ١٩٨٢، ص ١١٧ - ١٢٣.

(٨١) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٢) ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، (مصر. دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧)، ص٥٩.

(٨٣) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٨.

(٨٤) حنش: المرجع السابق ن ص ص ٦٦ – ٦٩.

(٨٥) البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٤.

(٨٦) احمد الاسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الاداب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف،١٩١٦)، ص ١٩٤.

(٨٧) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(٨٨) يوسف ذنون: خط الثلث والمخطوطات، المورد، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، ص١٠٩.

(٨٩) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(٩٠) ابن المدبر: الرسالة العذراء، نشر زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ٢٤.

(٩١) النويري: نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

(٩٢) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٩٣) إبن خلدون: المقدمة، طبعة باريس، ص٢٣٤.

[٩٤] ديماند: الفنون الاســلامية، ترجمة احمد محمد عيســى، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٧٧. ولا بد من أن نشــير هنا الى مصطلح (النسخ) قد تقلب في الدلالة والإستخدام بين: النقل الكتابي للمعنى عند اللغويين، والخط اللين cursive غير اليابس angular في الخط الكوفي وفي غيره عند الآثاريين، ونوع من أنواع الخط العربي التي تعرف بالأقلام الستة عند فقهاء فن الخط العربي وخطاطيه.

[٩٥] الاقلام الستة هي: الثلث، والنسخ، والمحقق، والريحاني، والرقاع، والتواقيع. ينظر: (اقلام ســته) في: الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩)، مج ٢، ص ص ٢٧٦ - ٢٨٠.

[٩٦] احمد: المرجع السابق، ص ١٣.

[٩٧] ذنون: قديم وجديد في اصل الخط، مرجع سابق، ص١٥.

[٩٨] يوســف ذنون: منظور نشــأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشــؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠١، ع ٣، س ١، ص ٦.

[٩٩] إبــن محمد الكاتب: لمحة المختطف فــي صناعة الخط الصلف، تحقيــق: هيا محمد الدوســري، (الكويت، مؤسســة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ص ٨٠.

[١٠٠] تباينت إســهامات دارســي الفنون الاســلامية في تسمية أنواع الخط الكوفــي تباينات واضحة فــي إعتماد التســمية المكانية مرة مثل: الكوفي، والشامي، والاندلسي، والقيرواني، والنيسابوري، وغير ذلــك.. وفي اعتماد التســمية التاريخية السياســية مرة اخرى مثل الكوفي: الفاطمي، والايوبي، والمملوكي، وغير ذلك.

[١٠١] تركــي عطية الجبــوري: الخط العربي الإســلامي، (بيروت /

بغداد، دار التراث الإسلامي / دار البيان، ١٩٧٥)، ص ٧١.

(١٠٢) الاسكندري وزميله: المرجع السابق، ص ١٩٤.

(١٠٣) يذكر الخطاط هاشم محمد البغدادي (ت ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) في حوار معه، منشور في جريدة الفكاهة البغدادية، العدد ٧٢ / ١٩٦٨، ص ٨، بأن " للخط أثني عشر نوعاً رئيسياً، وفروعها ثمان وأربعون. ومن هذه الخطوط: الخط الكوفي، وله أثنان وسبعون نوعاً.

(١٠٤) جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(١٠٥) احمد: المرجع السابق، ص ١٨.

(١٠٦) يعد بعض الباحثين الخط الكوفي عنصراً زخرفياً (الزخرفة الكتابية / الخطية) شأنه في ذلك شأن الاشكال الهندسية (الزخرفة الهندسية) والاشكال النباتية (الزخرفة النباتية) والاشكال الحيوانية والادمية وغيرها (ينظر: حسن: الفنون الزخرفية، مرجع سابق، ص ١٤٤ – ١٧٣)، وربما يكون ذلك صحيحاً الى حد ما لاسيما وان الخط الكوفي، بأغلب انواعه، كان قد استخدم استخداماً تزيينياً، ومعمارياً كذلك، في تشكيلات فنية / جمالية أوحت إلى بعض الباحثين عدها نوعاً من انواع الخط الكوفي سماه كوفي (التشكيلات الفنية) (ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٦).

(١٠٧) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ – ١١.

(١٠٨) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ – ١١. وكذلك: ناجي زين الدين المصرف: بدائع الخط العربي، (بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ط ١، ص٤٥١. وكذلك: ذنون: المرجع السابق، ص ٦.

(109) محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام، 1966، ج 8، س 2، ص 182.

(110) حسن: المرجع السابق، ص 133.

(111) ذنون: المرجع السابق، ص 7.

(112) حسن: فنون الاسلام، مرجع سابق، ص 238.

(113) ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص 7.

(114) المرجع نفسه. وينظر كذلك: الحسيني: المرجع السابق، ص 182.

(115) ينظر: مأمون لطفي الصقال: مبادىء الخط الكوفي التربيعي، حروف عربية، 2004، ع 13، س 4، ص ص 4 – 12.





الفصل الثالث

البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني





البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

حفلت مصادر الكتابة العربية ومراجعها المختلفة في الرؤية واللغة والمنهج بالإشـــارة الى الانقلاب الفني للخط العربي من الشكل الذي كان مقيداً باليبوسة الغالبة الى الشكل المتحرر نسبياً باللیونة.

وقـــد تباينت أغلب هذه المصادر والمراجع في وصف هذا الانقلاب من جهة، وفي وصف طرفيه الرئيسين من جهة أخرى.. فقد أطلقت على هذا الانقلاب، فضلاً عن الانقلاب نفسه أو القلب، مصطلحَي: التحول، وإصلاح الخط الكوفي. وأطلقت على شـــكلي أو جنسي أو أسلوبَي الخط العربي اليابس واللين ثنائية وصفية / إسمية متقابلة على مصطلحات: المحقق والمطلق، الموزون والمنسوب، المبسوط والمقور، الكوفي والثلث أو النسخ.

وفي هذا السياق، يمكن القول: مثلما كان لمصطلح (الخط الكوفي) اســتحواذ بالتسمية على كل آشكال الخط العربي التي تغلب اليبوسة عليها من أنواعه المختلفة نسبياً، وبخاصة في تاريخه الفني المبكر.. كان لعبارة (الخط البديع المنســـوب) مثل هذا الاســـتحواذ الوصفي المبكر على أنواع الخط اللينة.

ولكن هذه العبارة الوصفية، غالباً، ربما كانت الأصل في إشكالية المصطلح الفنـــي لأنواع الخط العربي اللينة المبكـــرة أو الأولى، على صعيد المفهوم والتسمية بخاصة.. وعلى صعيد تطور المعرفة الخطية العربية بعامة.



٢- البديع..:

٢-١. المعنى والدلالة:

قيدت اللغة العربية المعنى في فعل (البدْع) بالإنشاء والبدء والحدوث، فلا يكاد معنى (البديع) العام يخرج عن وصف الشيء حديث النشأة واولها، أو هو الشيء " المحدث العجيب ' .. الشيء الذي يختَرَع لا على مثال سابق[١].

ولعل هذا المعنى هو الذي جعل من (البديع) إسماً واسع الدلالة على كل أول وجديد، فجاء (البديع) إسماً من أسماء الله الحسنى لكونه الأول قبل كل شيء، وهو خالق الأشياء ومحدثها على غير مثال سابق. وكان (البديع) يطلق، وصفاً أو إسماً، على كل جديدٍ عجيبٍ مبهرٍ من الأشياء، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هو قصر (البديع) المغربي الشهير بهندسته وبنائه الذي دام زهاء خمسة عشر عاماً[٢].

وقد جرى الاصطلاح بـ (البديع)[٣] علماً بلاغياً جامعاً لأساليب تزيين الكلام وتحسينه بعد تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة. وكان أبو الفرج الأصفهاني (ت ٢٤٤هـ / ٨٥٨م) أول من أطلق هذا المصطلح، أطلقه على الصور الشعرية البيانية، وقد طورعلماء اللغة العربية الأوائل كالجاحظ (ت ٢٥٥هـ - ٨٦٨م)، وعبد القاهر الجرجاني وسواهما البديع مصطلحاً فنياً يطلق على فنون البلاغة المختلفة التي كان منها (البديعيات) التي هي القصائد المنظومة في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويمكن أن ننطلق من هنا إلى القول: إن البديع - بوصفه لفظاً لغوياً مجرداً أو مصطلحاً محدداً - كان مفهوماً متحرك الدلالة، حتى صار لفظه يطلق إسماً، أو يخلع صفة في مجالات عديدة: دينية، ومعرفية، وفنية، وغيرها..

وكان من هذه المجالات: فن الخط العربي، الذي دخل لفظ (البديع)

لغته المعرفية. محاولاً الاستقرار في جمهرة مفردات مصطلحه الفني، ولكنــه ظـل لفظاً قلقاً بين كونــه صفة عابرة أو اســماً ثابت المبنى والمعنــى، إذ تعددت دلالاته الخطية، وتضاربت الآراء في ما يمكن أن يكون عليــه (البديع) من الطبيعة اللغويــة أو الاصطلاحية، وفي ما يمكن أن يحمل من معنى، أو أن يؤدي من دلالة في هذا المجال.

٢-٢. (البديع) في الخط العربي:

تكشــف محاولة تتبع أثر لفظ (البديــع) في أدبيات هذا الفن عن وروده فــي عبارات على شــاكلة: (الخط البديع المنســوب) و(الخط البديع) و(بديع الخط).

وعلــى الرغم من وضــوح المعنى والدلالة في هــذه العبارات التي ترجح فيها اللغــة على الاصطلاح، إذ لا يتعدى هذا اللفظ في معناه وفي دلالته ما يكون عليه هو نفســه في اللغة والأدب والبلاغة وغير ذلــك من معنى الحداثة والجــدة، ومن دلالة علــى الجودة والملاحة والإتقان والجمال والكمال في الأداء والأثر الخطي.. ليشــير بالتالي إلى معنى (حسن الخط) ودلالته.

ولذلك، يصعب أن نقرر (البديع) ههنا اســماً مصطلحياً يدل على مفهــوم بعينــه، ولكننا نقول حين لا تكون لدينــا مندوحة عن الأخذ بالاصطلاح هنا: أن لفظة البديع تشــير، في أحســن أحوال المعنى والدلالة، إلى ما يعرف لدى أهل فن الخط بـ (الخط المنسوب).

كان طــاش كوبري زادة (أحمد بن مصطفــى، ت ٩٦٨هـ/ ١٥٦٠م) أول من أطلق هــذا اللفظ في وصف أعلام الخط الأوائل: ابن مقلة الوزيــر (ت ٣٢٨هــ / ٩٤٠م)، وابــن البواب (ت ٤١٣هــ / ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨م) جميعاً دون تفريق، بأنهم: "أصحــاب الخط البديع المنســوب"[٤]، ويميز طــاش كوبري زادة ابن



مقلة الوزير من بـين هؤلاء الأعلام بأنه " أول من كتب الخط البديع المنسـوب"[٥]. وقد نقل حاجـي خليفة[٦] (مصطفى بـن عبدالله، ت ١٠٦٧هـ / ١٦٥٦م) ذلك كله عنه بالنص دون زيادة أو تفسير.

وإذا كان لا بـد من تفسـير لورود لفظة (البديع) هذه في سـياق هذه العبارات، فالتفسـير الذي نراه هو إمكانية دلالتها على مستوى من مسـتويات الخط المنسـوب: جودة في الأداء وحسناً في الشكل، بحيث يمكن أن تتدرج مستويات الأداء والشكل في الخط دون البديع وفوقه.

وربما كان هذا هو التفسير الذي قصده الشيخ اللغوي أحمد رضا (ت ١٣٢٢هـ / ١٩١٤م)، وهومن أوائل الباحثين المحدثين في الخط، بدلالـة البديع في نصـوص حاجي خليفة ومصدره السـابق: طاش كوبري زادة، ولا سيما النص الذي يصف ابن مقلة بأنه (أول من كتب الخط البديع المنسوب).

وإذا كان الشـيخ رضا قد فسـرً (البديع) هـذا بأنه هو: "الخط النسخي الشـائع [اليوم]، وذكر ابن مقلة الوزير بأنه هو الذي سماه الخط البديع"[٧]..

ولعله من هنا، جاءت هذه الإشـكالية المعرفية في حدود المصطلح الفني في ما بين (البديع) و(النسخ) في الخط المنسوب بدايةً، وفي المعرفة الخطية كلها نهايةً، لا سـما وإن لفظ (النسخ) متعدد المعنى والدلالة:

٢-٣. إشكالية (البديع):

تعاملـت كثرة من مراجع الخط العربي مع لفظ (البديع) على أنـه مصطلح فني محدد الدلالة على مادة معينة من مواد فن الخط العربـي، وبخاصة على "قلم أو خط النسـخ المأخـوذ من الجليل أو الطومار"[٨] الذي كان شـائعاً طوال القرن الثالث الهجري / التاسـع



الميلادي باعتباره مظهراً من مظاهر الكتابة المتقنة على وفق الرسوم والقوانين' إلى أن نبغ الوزير ابن علي بن مقلة في مطلع القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي فأطلق على قلم النسخ اسم: البديع [٩].

ويفهم من هذا، ومما ذهب إليه بعض الباحثين المعنيين بهذا الشأن: أن أولوية التسمية كانت للفظ البديع على لفظ النسخ، لاسيما وإن أغلب مراجع الخط الحديثة تبدو متفقة على نظرية تسمية خط النسخ بالبديع، ولم يبدُ بينها من خلافٍ واضح سوى في نسبة هذه التسمية إلى مصدرها الأول، فقد اتجهت هذه المراجع في تعيين هذا المصدر اتجاهين اثنين:

الأول: يذهب في نسبة هذه التسمية إلى ابن مقلة الذي ابتكرخط النسخ وسماه (الخط البديع). وهذا هو الاتجاه الرئيس.

الثاني: يذهب إلى أن ابن مقلة هو الذي ابتكره ولكن ابن البواب هو الذي طوره وهذبه، وهو الذي 'أسماه القلم البديع [١٠]. وربما كانت فاتحة هذا الرأي على يد المستشرق رايس D. S. Rice في تحقيقه الرائد لمصحف إبن البواب الشهير[١١] .

وعلى الرغم من كثرة ما يتردد (لفظ البديع) في مراجع الخط الحديثة، فإن أحداً من أصحابها لم يحاول الخوض في تفاصيله الفنية أو التاريخية مثلما حاول المستشرق الألماني أريك شرويدر Eric Schroeder في بحثه الرائد الموسوم بـ (ما هو البديع..؟)[١٢] الذي خلص فيه إلى أن (البديع) خط ابتكره ابن مقلة من تطويره لأحد الخطوط الكوفية المشرقية أو الإيرانية بخاصة، ولكنه ليس بكوفي. ويذهب شرويدر الى أن ابن البواب أعطاه شكلاً محدداً ذا ليونة قريبة من ليونة خط النسخ، وهو ليس بخط النسخ، وبهذا يكون (البديع) شكلاً انتقالياً بين الكوفي اليابس والنسخ اللين.

وقد انطلق شرويدر في افتراضه هذا مما ذكره حاجي خليفة عن البديع، وحاول إثبات هويته مما ذكره ابن النديم في فهرسته



عن الخطوط الكوفية، وبالأخص منها: (القيراموز)[١٣] الذي اشتق منه (خط العجم) بتعبير ابن النديم، وهو الخط الذي سماه شرويدر (الخط الأعجمي) ورجح شيوعه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي خطاً رسمياً الحاكم في ظل الخلافة العباسية، ثم أرى أن هذا الشكل من الخط الأعجمي هو (خط البديع)[١٤]، (ينظر: الشكل رقم ١٧) الذي حل بشكل مفاجئ وغامض محل الكوفي، ثم أفسح المجال أمام خط النسخ ليأخذ مكانه[١٥]، على الرغم من أن الخط الكوفي ظل يستخدم في النقوش المعمارية وبعض المصاحف وبعض الوثائق.

بيد أن انتقالية (البديع) بين اليبوسة والليونة كانت أهم خصائصه الفنية التي أدت به إلى عدم امتلاك هوية فنية مميزة في الشكل والأداء، يمكن أن يعزى بها هذا الشكل من الخط إلى مجموعة (الخطوط الموزونة)[١٦] أو مجموعة (الخطوط المنسوبة). ولعل ضياعه الفني - الوظيفي المذكور هنا كان أو جعل أبرز إشكالياته المصطلحية تكمن في معرفة وضعه وفي تسميته، وربما كان ذلك هو السبب، عند شرويدر على الأقل، في اختفاء هذا النوع المحتمل من أنواع الخط.

وكانت المستشرقة الألمانية آن ماري شيمل Schimmel قد عارضت افتراض شرويدر هذا، ونفت أن يكون أمر (البديع) كما رأى هو[١٧]، دون أن تقدم أي دليل على نفيها هذا، بل ودون مناقشة منها، عميقة أو عابرة لرأي شرويدر الذي تنفيه.

وربما لذلك، يمكن القول بأن بعضاً من الباحثين في هذا المجال إنطلقوا من فرضية شرويدر هذه في الاصل الكوفي للبديع إلى القول إنَّ (البديع) من نوع الكوفي القيرواني، الذي تمت تسميته عند هذا البعض بـ (الكوفي البديع)، وهي تسمية تبدو لنا يتيمة فقيرة لا تصمد فنياً وتاريخياً أمام حيثية (الكوفي القيرواني) بوصفه مصطلحاً فنياً ملتزماً في البحث العلمي المتعلق بالخط، لأن هذا (الكوفي البديع) لا يخرج في شكله وفي وظيفته وفي تاريخه عن



إطار الشكل القيرواني المذكور[١٨] (ينظر: الشكل رقم - ١٨).. تطور بتخلصه من كثرة الزخرفة إلى الاعتدال فيها مع البساطة في الخط منذ بدأ خطاطو صنهاجة يميلون منذ القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي إلى تبني أسلوب جديد، يقوم على المقابلة بين الاستدقاق والاستغلاظ في الشكل، أي: أن دقيقه دقيق جداً، وغليظه غليظ جداً، في كتابة المصاحف الإفريقية (التونسية)، كما هو الحال، على سبيل المثال لا الحصر، في أشهرهذه المصاحف، وهو المصحف المعروف بـ (مصحف الحاضنة) المكتوب حوالي ٤١٠هـ / ١٠١٩ م، بخط (علي الوراق) (ينظر: الشكل رقم. ١٩)، وسمي هذا المصحف بهذا الاسم نسبة إلى السيدة فاطمة.. حاضنة المعزبن باديس الصنهاجي (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م).

٢-٤.(البديع) ليس (النسخ):

وعوداء على ذلك النص المشكل أو الذي ربما كان وراء هذه الإشكالية المعرفية للبديع والنسخ وعيرهما، يتوجب هنا النظر بإنعام الى القصد الذي أراده الشيخ رضا أحمد من هذا النص الذي لايبدو لنا مقصوده بـ (الخط النسخي) هنا.. إلا (الخط اللين) الذي كان معروفاً قبل ابن مقلة[١٩] تمييزاء له عن الخط اليابس، ولم يقصد من ذلك (خط النسخ) الذي نعرفه بوصفه نوعاً من أنواع الخط الفنية (ينظر: الشكل رقم. ٢٠) ينسب اختراعه الأول إلى شقيق الوزير ابن مقلة: أبي عبدالله الحسن بن مقلة[٢٠](ت ٣٣٨ هـ / ٩٤٩م).

ولعل ما يجعل هذه المقاربة النقدية تؤكد ذلك.. هو أن لفظ (النسخ) منشطر المعنى في اللغة المعرفية للكتابة والخط، على الدلالات والفهوم الآتية:

١- النقل الكتابي. الحرفي للمعنى[٢٢].



٢- الخط اللين المختلف عن الخط اليابس[٢٢].

٣- نوع خاص أو معين من أنواع الخط الستة الاساسية المعروفة عند أهل الخط (الأقلام الستة)، وهي: المحقق والثلث، والنسخ والريحان، والرقاع والتواقيع[٢٣].

٤- النسخ هو الكتابة أو الخط بصورة عامة، فهناك "النسخ في شكله الكوفي المقور لأول الإسلام، والنسخ في الصورة التي نقله اليها الكتاب المحسنون، ولا سيما إبن مقلة وإبن البواب.."[٢٤].

إن لفظ (النسخ) ذا المعاني والدلالات المتباينة في المعرفة الخطية العربية يجعل من مصطلح (النسخ) الخطي الفني إشكالية مفهومية، ربما تحتاج هي الى حل علمي سليم، ربما جعل الخطاط والباحث يوسف ذنون[٢٥] يعارض نظرية التسمية المتبادلة بين البديع والنسخ، أياً كان اتجاهها، جملة وتفصيلاً. ونبه غير مرة، على أن نظرية إطلاق تسمية خط أو الخط البديع على خط النسخ لا أساس لها من الصحة، فما هي إلا استنتاج (خاطئ) وقع فيه أحمد رضا، ولأنه من الذين كتبوا عن الخط في وقت مبكر من العصر الحديث، فقد تابعه من جاء بعده دونما تدقيق لما كتب، فكلمة (البديع) لا تفيد هنا أكثر من معناها اللغوي القائم على كونها صفة محضاً.

ومن الممكن أن يستقر الرأي بأنه ليس لـ (البديع) هنا أي معنى اصطلاحي مميز يمكن أن يجعلها تعمل خارج إطار اللغة الوصفية لروعة (الخط المنسوب).

٣- الخط المنسوب:

وإذا كان لفظ (البديع) هذا وصفاً دالاً على الجدة والملاحة والحسن والروعة في (الخط المنسوب)، ولم يكن إسماً - مصطلحاً يدل على نوع من الخط بعينه، نسخاً كان أو غيره.. فإن لفظ

(المنسوب) هنا لا يختلف كثيراً عن ما هو عليه (البديع) من الإشكالية في القصد والدلالة، والذي يبدو، في ضوء أبسط مراجعةٍ نقدية أو تحليل له في هذا السياق، أنه لا يعدو أن يتجاوز (البديع) في كونه وصفا لغوياً محضاً، نسبياً، الى أن يكون وصفاً جمالياً معيارياً، يمكن عده وصفاً معرفياً محدوداً بحدود (النسبة) و (التناسب) وغيرهما مما يعطيه صفة مصطلحية معينة.

وعلى الرغم من هذا التباين الدلالي النسِبي في ما بين كلٍ من (البديع) و(المنسوب).. يظل الإثنان وصفين متتابعين، لغوياً، لـ (الخط).. يقوم الوصف الأول منهما في حقيقته على اساس الثاني، أي إن (المنسوب) هو الأصل لكلا الوصفين، فالخط كان بديعاً لأنه منسوب في الأصل.

٣-١. إشكالية (المنسوب):

ولكن إشكالية (المنسوب) المفهومية تبدو أكثر تعقيداً من الإشكالية المفهومية لـ (البديع)، فقد تباينت مصادر الخط العربي ومراجعه في بيان معنى (المنسوب) بين الأقوال الآتية:

١ - "الخط المنسوب يعني كونه منسوباً إلى كاتبه المجيد"[٢٦].

٢ - "قال بعضهم: إن السين يجب أن تكون مثل أسنان منشار النجار. ومن الخطأ أن يقال إن الخط مأخوذ من ذلك. بل إن كل حرف له نسبة بآخر، طبقاً لخطوط الأساتذة المتقدمين مثل ابن البواب وابن مقلة"[٢٧].

٣ - تسمية "الأقلام المنسوبة الى الكسور "كالثلث والثلثين والنصف وغيرها، على أساس" أن الأقلام كلها، تأخذ من الخطوط [lines] المستقيمة والمستديرة نسباً مختلفة، فإن كان فيه من الخطوط المستقيمة الثلث سمي الثلث، وإن كان فيه من الخطوط



المستقيمة الثلثان سمي قلم الثلثين"[28].. أو إن "هذه الأقلام منسوبة من نسبة قلم الطومار في المساحة، وذلك أن قلم الطومار الذي هو أجل الأقلام.. مسحة عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه: وهو ثمان شعرات، وقلم النصف بمقدار نصفه: وهو آثنتا عشرة شعرة، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه: وهو ست عشرة شعرة"[29].

٤ - المنسوب على أساس "تناسب الخط في أشكاله الهندسية المتقنة المجودة"[30].

وربما جاءت هذه الإشكالية المفهومية للفظ (المنسوب) هنا في وصف (الخط) من تعدد (معاني النسبة) وتباينها في ما بين كلٍ من علماء (الهندسة) التي كانت مقولاتها وقوانينها أساس التحول المعرفي . الفني للخط العربي من (الموزون) الى (المنسوب).. وعلماء الرياضيات والمنطق واللغة أو النحو تحديداً، على الرغم من أن الجميع تقريباً يتفقون على معنى عام لها، لا يكاد يخرج عن أنها: "نوع من الإضافة"[32].

٣- ٢. التناسب.. هندسة الجمال في الخط:

على الرغم من التباين اللغوي المعروف في مايخص أصالة اللفظ العربي لـ (الهندسة) وتعريبها المستحدث في بناء الكلمة ومعناها المحدود، وعلى الرغم من حداثتها في المعرفة العربية الإسلامية، التي كانت بحدود القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. أعطى العرب المسلمون الهندسة دلالات فلسفية وعلمية وفنية تتفتح على ماوراء هذا المعنى اللغوي المحدود، إذ صاغ العلماء العرب المسلمون رؤية مفهومية شمولية للهندسة، تتصل بالحكمة، وتعمل في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية: النظرية والعملية، إذ تبدو الهندسة بمثابة قاعدة التوفيق التي تنتظم في العلوم والمعارف والآداب والفنون والصنائع لتحقيق



هذه الحكمة فيها. وبذلك يمكن فهم الهندسة على أنها ليست العلم المجرد لقياس المقادير حسب، بل هي أيضاء القوانين والمعايير التي تنظم الأشياء والأعمال والأمور والأفكار، وهي كذلك: كل إنتاج أو إبداع متقن وفق هذه القوانين والمعايير الهندسية.. من آشكال وأعمال وآفكار ورموز ومصنوعات ومسموعات ومبان وغير ذلك.

وربما لذلك كله، عد مصنفو المعرفة العربية الإسلامية الهندسة واحداً من أهم أربعة علوم أساسية، هي:علم العدد، والهندسة، والموسيقى، والهيئة.. وصنفوا (علم الهندسة) هذا إلى: علم عقلي نظري و آخر حسي عملي(٣٢).

وقد دخلت المعرفة الهندسية أصلاء في التحول المعرفي . الفني للخط العربي من الموزون إلى المنسوب، أو يمكن القول إنّهَا كانت سبباً وجيهاء في هذا التحول، حتى صارت (قوانين الهندسة) المتعلقة بالنقطة والخط line والسطح والجسم وغير ذلك، من أصول المعرفة الخطية العربية التي انتقلت فيها الشروط الجمالية للخط كالحسن والجودة والقوة والبيان، من (الوزن) القائم على الشعيرة والشعرة والدانق والقيراط غيرها الى (التناسب) على وفق العلاقات الرياضية للخطوط lines والأوضاع والأشكال الهندسية. وربما لذلك صار (الخطاط)، بوصفه مجود الخط وصاحب تحسينه، يعرف بـ"المحرر الحاذق المهندس"(٣٣).

إن الأخذ بمقولات الهندسة وقوانينها صارمن أولويات المعرفة الخطية العربية. ولعل أولى هذه المقولات وأهمها: (النسبة) التي بها وعلى أساسها كان (التناسب) هندسة الخط العربي الرياضية . الجمالية.. لا سيما وإن كلاء من علماء الهندسة وفقهاء الجمال، العرب والمسلمون، يجتمعون على مفهوم متماثلٍ تقريباء لمصطلح (النسبة)، فهي عند علماء الهندسة: "إضافة في القدَر بين عِظَمَين من جنسٍ واحد"(٣٤).. وعند علماء الجمال: العرب والمسلمين، "دالة



على الإعظام.." وهو مصطلح مـن مصطلحات علم الجمال العربي الإسـلامي، اخترعـه الفارابي[٣٥]، مثلمـا إخترع غيره مـن العلماء مصطلحات: القبول والميل والاستحسـان والإعجاب والرضا والفتنة واللذة والهيبة وغيرها بنفس المعنى في التعبيرعن العلاقة بين الجميل ومدركه أو عن أثرالجمال في ناظره أو سامعه أو متخيله.

إن نظرية الجمال العربية الإسـلامية تسـتند، باختصار، إلى مقولات: الكمال والتمام، و العدد والتناسـب، والقبول والاسـتجابة. وتمتاز الأشـياء في هـذه النظرية بما يمكن أن نسـميه: النسـبية الجمالية الخاصة، إذ أن "لكل شـيءٍ كمال يليق به، وقد يليق بغيره [كمـال] ضده، فحسـن [جمال] كل شـيءٍ في كمالـه الذي يليق بـه"[٣٦]. ولذلك، فإن بناء الجمال وصناعته تقومان، بالدرجة الأولى، على التناسـب، إذ "يعمل الصناع والحذاق [ومنهم الخطاطون مثلا] مصنوعاتهم مـن الأشـكال والتماثيل والصور [بمـا فيها الخطية] مناسـباتٍ : بعضها لبعض، في التركيب والتأليف والهندام"[٣٧].. إذ أن "أحكم المصنوعـات، وأتقن المركبات، وأحسـن المؤلفات: ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضـل"[٣٨].

وكانت (النسـبة) في النظرية الهندسـية ـ الجمالية لفن الخط العربي ذات خصوصية معينة في قياس الشـكل المتناسب أو المنسوب للحرف. وتقوم هذه الخصوصية على (الفضل) الذي هو مفهوم قيمي عربي إسلامي يفيد الزيادة في كل شيءٍ حسن من جمال أو خير أو رزق أو غيـر ذلك. ومن هنا، عرفت هذه النسـبة في أدبيات الجمال العربية الإسـلامية بعامة، وفي أدبيات فن الخـط العربي بخاصة، بـ(النسبة الفاضلة).

و "النسـبة الفاضلة: هي المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن" أي أن هذه النسـبة في أي شيء من الأشياء هي كون" طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنـه"[٣٩].

وقد استخدم فقهاء فن الخط العربي هذه (النسبة الفاضلة) في قيام (حسن الخط) على أساس أن "الخط الحسن: كل ما جمع ما يليق به من.. تناسب الحروف، وتوازيها، وآستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها"[٤٠].

واعتمدوا لتناسب أشكال الحروف كلها: تناسب شكل حرف الألف على مقدار (١ : ٨) نسبة فاضلة في ما بين عرضه وطوله[٤١]، ومقدار (١ : ٧) نسبة أفضل[٤٢].. وبوضع حرف الألف هذا قطراً لدائرة مفترضة، تجري عملية بناء التناسب في كل أشكال الحروف الأخرى على أساس العلاقة المتناظرة في التناسب لما بين قطرالدائرة ومحيطها المتمثل في حرف الألف (ينظر: الشكل رقم. ٢١). وعلى هذا الأساس عدوا "أحسن الخط: المنسوب".



هوامش الفصل الثالث وإحالاته:

[١] ينظر: إبن منظور: المصدر السابق، ١ / ٣٤١.٣٤٢.

[٢] ينظر: جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨، ص ٢٨٠.

[٣] ينظر:أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ١/٣٨٣.

[٤] طاش كوبري زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ترجمة و تحقيق: كامل كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ت، ١/٨٣، ٨٤، ٨٥،٨٦.

[٥] المصدر نفسه، ١/٨٣.

[٦] حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (مصورة بالأوفيست) مكتبة المثنى، بغداد د.ت، ١/٧١١.

[٧] أحمد رضا (الشيخ): رسالة الخط، مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م، ص ١٦.

[٨] محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

[٩] محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

[١٠] ناجي زين الدين المصرف: مصور الخط العربي، ط٢، مكتبة

النهضة، بغداد ١٩٧٦، ص ٣٢٣.

D. S. Rice: The Unque Ibn Al - Bawwab Manuscript in the (١١)
Chester Beatty, Dublin 1955,p 24

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, (١٢)
(١٣)Uni. Of Michigan, New York, 1968, Vol.4, pp. 232 - 248
ظل لفظ (القيراموز- الذي أشار ابن النديم إلى أنه نوع من أنواع الخطوط الكوفية كان العجم بخاصة يكتبون به) مجهولاً على الرغم من محاولات بعض الباحثين المحققين المعاصرين التحري عنه ومعالجته من النواحي اللغوية والآثارية والفنية.

ولكن تلك المحاولات لم تسفر إلاّ عن كون لفظة (القيرا موز - بالقاف) هذه ربما هي (فيراموز . بالفاء) معربة عن (بير أموز) الفارسية الأصل التي تعني السهل. وقد ظل هذا الخط غير معلوم الشكل يقيناً ولكن التخمين قد اتجه إلى عده نوعاً من أنواع الخط الكوفي يتسم بحروف مستغلظة الشكل موصولة بخطوط شعرية دقيقة،تبدو أشكاله النهائية وكأنها مكسرة بما يشبه أشكالاً خطية كتبت بها كتب إيرانية يعود تاريخها إلى القرن الرابع الهجري.وأطلق الباحثون المعاصرون على خطوطها تسميات من قبيل: الكوفي بقالب إيراني، أو الكوفي الشرقي، وهكذا.

(ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة الدكتور محمد التونجي، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣، ص ١٢٥ - ١٢٩).

Schroeder: op.cit,p.٢٣٩ (١٤)

Ibid.,p.٢٤٢ (١٥)



(١٦) الـوزن فـي الخط: قياس عـرض القلم الذي يكتـب به الخط، فتنوعـت الخطوط على وفق اختـلاف قياس الأقلام التي تكتب بها، فأطلق مصطلح (القلم) بذلك على نوع الخط، كأن يقال: (قلم الثلث) أي (خط الثلث).وكان الوزن في قياس نوع الخط يعتمد على (شـعرة البرذون) التي هي أول وحدة استخدمت في قياس وزن الخط.

(١٧) Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, London ١٩٩٠, p ٧

(١٨) محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

(١٩) القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨٢١هـ / ١٤١٨ م): صبح الأعشى في صناعة الإنشـا، تحقيق محمد حسـين شـمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧، ٣/ ١١.

(٢٠) المصدر نفسه، ٣/١٢.

(٢١) أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

(٢٢) إدهـام محمـد حنـش: الخط العربـي في الموصـل - ماضيه وحاضـره، ط١، مركز دراسـات الموصل بجامعـة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

(٢٣) ينظر: حاجي خليفة: المصدر السابق، ١٧٧١ /١.

(٢٤) الأثري: المرجع السابق، ص ٥٠.

(٢٥) يوسف ذنون: (أ) الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع/ ١٦١



- نيسان ١٩٧٢، ص ٢١. (ب) نظرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقـي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤. (ج) قـديم وجديد في أصل الخط العربـي وتطوره في عصوره المختلفة، ص ١٩.

[٢٦] ينظر: مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق الدكتور خليل محمود عسـاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١، ج١، مايس، مايـو ١٩٥٥، ص١٢٥. أضاف محققو كتـاب (النجوم الزواهر، ٣ / ٢٦٨) على وصف إبن مقلة بـ " صاحب الخط المنسوب " حرف الجر (الـى) وضميره الغائب، فجعلوا الوصف: " صاحب الخط المنسـوب (اليه)".

[٢٧] ينظر: الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، المتوفى بعد ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م: راحة الصدور وآية السـرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله إلى العربية: الدكتور أمين ابراهيم الشواربي والدكتورعبد المنعم محمد حسـين والدكتورفؤاد عبد المعطي الصياد، دارالقلم، القاهرة ١٩٦٠، ص ٦٦١.

[٢٨] الأثري: المرجع السابق، ص ٤٩.

[٢٩] نفسه، بالرجوع الى القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٢.

[٣٠] الأثري: المرجع السابق، ص ٦٧.

[٣١] النسبة: في الرياضيات. "أن يكون العدد جزءاً أو أجزاء من عدد آخر ".. وفي المنطق. " مقولة أعم من الإضافة، وهي كل ما يتوسـط بـين شـيئين.. وفي اللغـة أو النحو. صيغة نحويـة بحروف معينة تحكم نهاية شـكل إسم المنسـوب الى بلد أو جنس أو عشيرة أو غير ذلك. ينظر :الفارابي: تحصيل السـعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار



الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٥.

[٣٢] ينظر: جلال شـوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥.

[٣٣] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

[٣٤] الفارابي: المصدر السابق، ص ٥٥.

[٣٥] المصدر نفسه.

[٣٦] الغزالـي (ابو حامـد): احياء علوم الديـن، دار المعرفة، بيروت، ٤/٢٤٧.

[٣٧] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

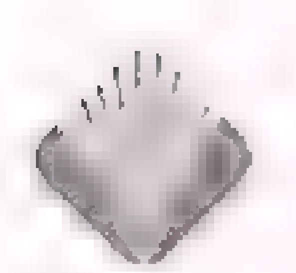
[٣٨] المصدر نفسه. ١ / ٢١٧.

[٣٩] المصدر نفسه، ١ / ٢٠٥، ٢٢٢، ٢٠٣.

[٤٠] الغزالي: المصدر السابق، ٣ / ١٥٨.

[٤١] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢١٩.

[٤٢] الآثاري: المصدر السابق، ص ٢٢٨.



الفصل الرابع

مدرسية الخط العربي وحدود المصطلح الفني





مدرسية الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

انشغل البحث الحديث والمعاصر، المتعلق بالفن الإسلامي، بالنزعة المدرسية إنشغالاً مقصوداً لتوكيد التنوع في وحدة هذا الفن العضوية المتماسكة، بوصفها الخاصية الأولى والأهم بين خصائص الفن الإسلامي ومبادئه وأسسه، والموضوع الأهم في المعرفة الفنية العربية الإسلامية.

وقد أدى هذا الإنشغال الى تفكيك البنية المعرفية الواحدة للفن الإسلامي الى ما اصطلح عليه، عند عددٍ متكاثر، نسبياً، من مؤرخي هذا الفن ودارسيه، بـ (مدارس الفن الإسلامي) في مختلف مجالاته الإبداعية: العمارة، والتصوير، وغيرهما من الفنون والصنائع الإسلامية.

ولم تختلف هذه المقولة المدرسية للفن الإسلامي في مجال الخط العربي عنها في مجالات هذا الفن المختلفة، من حيث التوصيف والتصنيف والتباين في الأسس التي تستند اليها هذه المقولة التي تغلب عليها العمومية الدلالية للمفهوم الذي يضيق ويتسع بشكل مفتوح وغير محدد في أغلب دراسات الفن الإسلامي القائلة بالمدرسية فيه، وبخاصة منها تلك الدراسات التأريخية لهذا الفن.

ومن هنا، قد تصبح المراجعة النقدية لهذه المقولة ومفهومها المفتوح على احتمالات دلالية مختلفة، ومتباينة أحياناً، حاجة معرفية لوضعها في سياقها المناسب من المعرفة الفنية الإسلامية بعامة،



والمعرفـة الخطية منها بوجه خـاص. طالما أخذنا بوجود هذه المقولة وحقيقتها المعرفية كعامل من عوامل المنهج العلمي للبحث في قضايا الإبداع والأسلوبية في هذه المجالات الفنية الإسلامية المختلفة.

٢- المدرسة.المصطلح والمفهوم:

كان مصطلح (المدرسـة) حادثاً في المعرفة العربية الإسلامية "بعد الأربعمائة من سني الهجرة"[١] / القرن العاشر الميلادي.

ويؤكد المختصون[٢] بأن نشـوء المدرسـة العربية الإسـلامية كان يرتبط أولا وأسـاسـا بتدريس الفقه السني بمذاهبه الأربعة المعروفة، فضـلا عن علوم القـرآن الكريم والحديث النبوي الشـريف وبعض العلوم الأخرى.

وقد يمكننا أن ندخل من هنا إلى اسـتيعاب المفهوم الذي نشأ به، وتطور عليه، مصطلح (المدرسة) في التداول العربي الإسلامي. إذ يبدو مفهومـا مزدوج الدلالة، كما يرتبط أيضا من حيث المعرفة والوظيفة بمفهوم (الاتجاه) الرؤيوي والفلسـفي. ولا شك في أن المعجم العربي الأساسي[٣] قد استوعب هذا المفهوم مثلما استوعبته المعاجم اللغوية والدلالية الأخرى، بما يعكس ارتباط هذا المصطلح بالمعرفة الإنسانية الكلية ذات الاتجاهات الفلسفية المختلفة التي تمثلها كيانات مؤسسية عدة. وإذ يبدو مصطلح (المدرسـة) هنا مشتركا لفظيا بين مضمونين هما: (المؤسسة) و(الاتجاه). كلا على انفراد.. يبدو هذا المصطلح في ظل ذلك أيضا إشكالية مفهومية ربما تحتاج منا إلى حل يمكن تمثله في توحيد هذين المضمونين في ما يدل عليه اللفظ المركب (المؤسسة المعرفية) الجامع لمضمون الكيان المؤسسي لمصطلح (المدرسة) وكذلك لمضمون الاتجاه المعرفي الخاص لهذا المصطلح. بعبارة أخرى مباشرة، يمكن القول: إنَّ مصطلح (المدرسة) يعني (المؤسسة المعرفية)، ونعني

بها، على سبيل الزيادة في التوضيح، البنى والخصائص المعرفية والفنية والوظيفية والعلمية وغيرها.

٣ - المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

يعد النقد أكثر مجالات المعرفة والإبداع الإنسانيين عناية بالإشكالية المدرسية في توصيف وفي تصنيف اتجاهاتهما النظرية والتطبيقية، وفي سياقه: حاول المشروع النقدي المتواضع لفن الخط العربي [٤] وما يزال يتابع الظاهرة المدرسية في هذا الفن العربي الإسلامي الأصيل، يحاول تحليلها وحل إشكالياتها المعرفية والنقدية بقصد الوصول العلمي الدقيق إلى طبيعتها الفلسفية الفنية التي ربما شابها بعض الغموض بسبب التباين الطردي بين التنظير الفلسفي لقواعد فن الخط وأنواعه وأساليبه وبين التمثيل التطبيقي لهذه القواعد والأنواع والأساليب في التراث المعرفي العربي الإسلامي، إذ كان هذا التنظير من التقعيد والتفسير والشرح والتوضيح متواضعاً في مداه النظري مقارنة مع الأعمال والفعاليات الخطية المباشرة في المخطوطات وفي العمارة وفي غيرهما من وثائق وآشكال وأعمال الموروث القديم والنتاج الحديث والمعاصر لفن الخط العربي.

لقد أدى هذا التباين بين النظرية والتطبيق إلى أن تظل (المدرسية) غائبة عن البحث والتداول في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به على اختلاف مستوياتهم وعلى تنوع اهتماماتهم، حتى بَدْء الدراسات العلمية والمنهجية الأكاديمية، الحديثة والمعاصرة، لهذا الفن في غضون القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي الذي بدأت منه وفيه الانتباهة العلمية والنقدية إلى ضرورة استكشاف الظاهرة المدرسية الخطية، فأخذت أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، تتوفر على مصطلح (المدرسة) في توصيف وتصنيف مسارات الإنجاز



والإبداع في مجال هذا الفن، بشكل واضح، بل إن هذا المصطلح قد أصبح متداولاً بشكل لافت للنظر في هذه الأدبيات من الكتب والمقالات والمحاضرات وغير ذلك.

إن متابعة ظهور هذا المصطلح ووجوده في أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، متابعة متواضعة وحريصة تكشف، ابتداء، عن سياق تطور تاريخي ومعرفي لمفهومه الدلالي المزدوج من المؤسسة إلى الاتجاه، إذ يمكن القول: إن استخدام هذا المصطلح لأول مرة في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به كان مع التأسيس العثماني لأول مؤسسة تعليمية متخصصة بهذا الفن، أطلق عليها اسم (مدرسة الخطاطين).

وربما كان من هنا، ومن تأثير مناهج البحث العلمي الحديثة والمعاصرة التي تطورت بها الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية المتخصصة بالخط العربي.. أن حصل استخدام مصطلح (المدرسة) بدلالته الكلية على الاتجاه الفني المميز في الخط العربي، لأول مرة على يد الباحث المصري الدكتور إبراهيم جمعة (ت١٤٠٢هـ/١٩٨١م) في كتابيه الموسومين بـ (قصة الكتابة العربية)[٥] و(دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة)[٦].

* المؤسسة في فن الخط:

لا شك في أن تعليم (حسن الخط) على قواعده وأصوله المعرفية، يرجع إلى أقطاب الخط الأوائل ابتداء من ابن مقلة (ت٣٢٨هـ/ ٩٣٩م) وابن البواب (ت٤١٣هـ /١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت٦٩٨هـ/١٢٩٨م) مروراً بتلامذتهم و(سلسلة الخطاطين) اللاحقين في مختلف الحواضر العربية والإسلامية، المشرقية والمغربية، عبر فعاليات التعليم والتأجيز التي حافظت على أصول فن الخط وقواعده

العلميــة والتقنية والجماليــة، وتطورها جميعا بمـا أنضج تدريجيا ضرورة وجود المؤسسة، العلمية والفنية، التي ترعى هذا الفن، وتنمّيه إبداعيا واجتماعياً، حتى ولدت مثل هذه المؤسسة في المجتمع العربي الإســلامي على نحو بدأ متواضعاً مـع محاولة بعض خطاطي بغداد في القرنين الخامس والســادس الهجريين / الحادي عشــر والثاني عشر الميلاديين في إنشاء مؤسسات خاصة لتعليم حسن الخط، كان أول مـا أطلق عليها مصطلح (مكتِّبات)[٧]، بعد أن كان حســن الخط يدرس مع سائر العلوم في العديد من (المدارس) البغدادية التي كانت تمنح فيها الأجازات العلمية.

وتشــير بعض مصادر فن الخط التأريخية[٨] الى أن أول مدرسة عليا لفن الخط العربي كانت قد تأسســت علــى يد الخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي (ت ٧٤٢هـ/١٣٤١م) أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الذين رسخوا قواعد الخط في الأقلام الستة (ينظر: الشكل رقم . ٢٢).

وكانت هذه (المكتِّبات) قد انتشرت في مصر وغيرها، حتى أشارت بعض المصادر التاريخية إلى ما كان من وجود موظفين معلمين لحسن الخط بقوانــين وتقاليد معروفــة بينهم[٩] أطلق علــى الواحد منهم مصطلح (المكتِّب) الذي كان أول من اشتهر به الشيخ محمد بن أحمد بن علي الزفتاوي (ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) المكتب بالفسطاط[١٠].

وتواصل إطلاق مصطلحي (المدرســة) و (المكتب) على المؤسسات التعليمية، الشاملة والمتخصصة، جنبا إلى جنب، حتى في ظل التطور ا لحضاري العثماني لفن الخط بخاصة، والعلم والتعليم بعامة، إذ كان العثمانيون يفرقون نسبيا بين المصطلحين، فيطلقون (مدرسة) أساسا على المؤسســات التعليمية الدينية الملحقة عادة بالمســاجد بخاصة، بينما يطلقــون (مَكتب) على المؤسســات الحكومية المكرســة عادة للتعليم غيــر الديني: الحكومي أوالأهلــي أو الأجنبي الخاص، حتى العام (١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨م) الذي استقر بعده لفظ (المدرسة) مصطلحا

عثمانيا واحدا جامعا للمؤسسات التعليمية العامة والخاصة.

وفيما يتعلق بالخط هنا: عني العثمانيون كثيرا بتعليم حسن الخط، فدرس الخطاطون العثمانيون المعلمون لهذا الفن تلامذتهم، الفرادى والجماعات، فـي البيوت والجوامـع والتكايا والكتاتيـب والمدارس والمكتبات وحتى في بعض المؤسسـات الحكومية الرسـمية الخاصة كباب الفتوى ومشيخة الإسـلام والقصور السلطانية. وربما كان من نتائج ذلـك كله، ومن تطور فكرة ما قام بـه بعض هؤلاء الخطاطين الأسـاتذة من اتخاذ أماكن خاصة ملحقة عادة بالمسـاجد والجوامع لتعليم حسن الخط، أطلقوا عليها اسم الـ (مشقخانة)[١٢]..

كان العثمانيون أول من أنشـأ مثل هذه المؤسسة التعليمية الخطية المتخصصة على وجه الاسـتقلال من حيث المكان والمنهج والكادر، فتم افتتاح (مدرسة الخطاطين) في ٦ رجب ١٣٣٢هـ / ١٣ أيار ١٩١٢م..

وعلـى الرغم مما يبدو عليـه الغرض الرئيس من تأسـيس هذه المدرسـة غرضا مهنيا مماثلاً منصباً على تأسيس المدارس العثمانية المهنية الأخرى، سواء المعنية منها بإعداد الكتاب في الدولة كمدرسة الصنائع النفيسـة ومدرسة الكتاب العسـكريين وغيرهم، أو المعنية بإعـداد الموظفـين الآخرين كمدرسـة العشـائر ومدرسـة الوعاظ والمرشـدين وغيرهما.. فقد كان تعليم حسـن الخط في (مدرسـة الخطاطـين) يختلف عنـه في المـدارس العثمانية الرسـمية وغير الرسمية الأخرى بكل مستوياتها من حيث الغرض ومن حيث الطبيعة ومـن حيث المنهـج[١٣]، فهي مدرسـة متخصصـة بتعليم فن الخط والفنون الزخرفية المصاحبة لـه كالتذهيب والتجليد وصناعة الورق الفني الخاص كالابـرو والآهار. وكان يُـدَرِّس فيها كبار الخطاطين العثمانيين[١٤]، ولا يَدْرس فيها إلا الخطاطون[١٥]. وتمنح هذه المدرسة لخريجيها شهادة علمية خاصة عنوانها (إجازة نامه)[١٦].

وكان لهذه المدرسة دور مهم ومؤثر في نهضة الخط الفنية العربية الحديثة، والمعاصرة حتى، بفضل نقل تجربة (مدرسة الخطاطين) هذه إلى بعض البلدان العربية، وبالذات مصر التي أنشئت فيها (مدرسة تحسين الخطوط الملكية)[17] عام ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م، وتوالي قيام المؤسسات التعليمية الخطية المتخصصة من مدارس ومعاهد وكليات ومراكز وغيرها في أغلب البلدان العربية والإسلامية حتى اليوم.

*** الاتجاه في فن الخط:**

تنامى استخدام هذا المصطلح في أدبيات الخط العربي ونتاجاته المختلفة مع تنامي المشروع المعرفي والنقدي لهذا الفن على مدى النصف الثاني من القرن الماضي لتوكيد الطبيعة الفنية الخالصة له، فقد تناول العديد من المؤلفات الحديثة والمعاصرة، إذا لم نقل أكثرها، على نحو أو آخر موضوع المدرسية في الخط العربي.

ولعل استقراء موضوع المدرسية في أدبيات الخط العربي وتحليل معطاه، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب الدراسات التي تناولت (مدارس) هذا الفن يظهران بوضوح إشكاليات عدة في ما يخص إطلاق مصطلح (المدرسة) واستخدامه في التعبير عن الإبداع الخطي ومنجزه التاريخي الفردي والجماعي. ولكن أبرز هذه الإشكاليات وأهمها هي إشكالية المفهوم، إذ تباينت أدبيات فن الخط تباينا واضحا في فهم المحمول الدلالي المضمون الذي يتوفر عليه مصطلح (المدرسة) عند توصيف مسارات الإبداع والإنجاز في الخط العربي.

ولعلنا نستطيع هنا، بكل تواضع، حصر هذه التباينات المسببة لإشكالية مفهوم المدرسية في الخط العربي في المدلولين الآتيين:

الأول: استخدم بعض أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (الأسلوب)، فصارت (المدرسية) عند هذا البعض تعبيرا عن الأسلوبية



الفرديـة المتمثلة في المنجز الإبداعي الشـخصي لبعض الخطاطين الكبـار كابن مقلة وابن البواب وياقوت المسـتعصمي الذين كانت لهم إبداعات أولى على مستوى الابتكار والتجويد والتطوير في البنية الفنية لهندسة الخط العربي وجماليته "فكان لكل منهم مدرسته الخاصة... وقـد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرسـت"[١٨]. كما تتمثل هذه الأسلوبية الناشئة عن الملكات الشـخصية والقدرات الإبداعية في الفروق الفردية بين أداء الخطاطين وآثارهم الفنية التي "لا يتورع [بعض] الكتاب في فن الخط العربـي عن عد هذه الاختلافات مدارس فنية مسـتقلة، لذا صار مألوفا أن يقال: مدرسـة الشـيخ حمد الله، ومدرسة الحافظ عثمان، ومدرسـة راقم، ومدرسة شـوقي، ومدرسة سامي، ومدرسة شفيق..."[١٩] الذين كانوا أئمة الخطاطين العثمانيين في خطي الثلث والنسخ (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٣).

وكانت الاختلافات الأسـلوبية بينهم في هـذا الإطار طفيفة جدا ويصعـب تشـخيصها إلا على الخطـاط الباحث المتعمـق كمحمود بدرالدين يازر الذي صنف التعددية الأسـلوبية في الخط إلى سبعة مسـتويات، وضع في أولها مصطلـح (المدرسـة)، ومفهومه: "عنده أن كل نوع من أنواع الخط يشـكل مدرسـة، وأحيانـا تكون أكثر من مدرسة واحدة في نوع الخط الواحد، فيذكر الكوفي العربي (هكذا) والكوفي الاندلسـي على آن كلا منهما مدرسـة مستقلة، متخذا من وجود [خطاطين] أتباع لكل نوع، السـبب الرئيس لهذا التصنيف"[٢٠] الذي يسلسـل المسـتويات الأخرى في تبايـن الأداء والاثر تباعا إلى مصطلحات: الفرع والأسلوب والطراز والطريقة واللكنة والحالة[٢١].

وعلـى الرغم مـن إقرار بعـض باحثي الخـط ونقـاده للمفهوم الأسـلوبي للمدرسـية في هذا الفن، عارض هـذا البعض فكرة أن تكون الاختلافات الأسـلوبية الفردية الطفيفـة في الأداء وفي الأثر مدارس متعددة، وذهب هذا البعض في ضوء علم الأسـلوب إلى "أن

الأسـلوبية النمطية التشكيلية في الخط العربي هي أسلوبية واحدة، فنيا وتاريخيا، وبالتالي، فإنه إذا ما واصلنا إطلاق مصطلح (مدرسة) خطية في هذا المجال، فإن الخط العربي يمثل مدرسة خطية واحدة، واتجاها واحدا"(٢٢) في الفن والجمال والإبداع.

"أما إذا بحثنا عن مدرسـة ثانية في مجال الخـط العربي، فإننا سـنجدها فـي الأسـلوب الحروفي الذي بـدأت بوادره فـي بداية الخمسـينات من القرن العشـرين في الدول العربية وبالتحديد في العـراق... فالمدرسـة الحروفية تختلف عن مدرسـة الخط العربي التقليدي في أن الاولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائما، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف، وانها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معاني لغوية، ودون أن يكون الفنان ملزما برسم الحروف وفق نوع من أنواع الخط العربي"(٢٣).

ومن هنا يرى هذا البعض أن لا تعددية في مدارس الخط العربي، لأن "مصطلح مدرسة له مدلول محدد لا يطلق جزافا على كل اختلاف في الطريقة، إذ لابد أن يكون الاختلاف في المنهج، والرؤية، ثم يكون لهذه الطريقة أتباع يسيرون على نهجها"(٢٤).

الثاني: واستخدم بعض آخر من أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (المركز) الحضاري والتاريخي لهذا الفن، أي البيئة التي نشأ فيها، وتطور على مسـتويات التجويد والتنوع والوظيفة والتمثيل في الآثار وفي الأشـخاص وغير ذلك، حتى صار للخط بعض خصائصه البيئية: الإقليمية أو المحلية، ولذلك تم وصف هذا المصطلح بأسـماء أبرز المراكز الحضارية والتاريخية، الإقليمية وغيرها، كبغداد والشام ومصر والسلاجقة والاتابكة والعثمانيين وغير ذلك (٢٥).

ويمكـن حصر (مراكز) أو (مـدارس) تجويد الخط هذه في ضوء



تسميات هذه الأدبيات: المدرسة العراقية العباسية، المدرسة الشامية، المدرسة المصرية المملوكية، المدرسة المغربية، المدرسة البغدادية، المدرسة الشرقية أو الإيرانية أو الفارسية، وهكذا.

ويفهم من استقراء المضمون الموضوعي لعناوين هذه التسميات وتحليل محتواها أن المدرسة هنا تعني دراسة تاريخ الخط الفني من النشأة والتطور في التجويد والإضافة في الأنواع والأساليب والوظائف والعلاقات والتواصل في أعلام الخطاطين ونتاجاتهم الفنية المختلفة، وفي التآليف المكرسة لشؤون الخط من القواعد والأصول وغير ذلك، مما يتعلق بهذا الفن في بيئته الحضارية والثقافية المحددة عادة في أحد إطارين رئيسين: الإطار الجغرافي المتمثل بالمدن والأقاليم، والإطار السياسي المتمثل بالدول والأقوام.

٣- جدل المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

لاشك في أن عوامل حضارية متباينة كانت قد أسهمت في تباين نشأة فن الخط وتطوره وتحولاته الوظيفية والأسلوبية في المدن والحواضر العربية الإسلامية، شأنه في ذلك شأن العلوم والآداب والفنون الأخرى.

واعتمد الخط في هذه التحولات الحضارية على ما أسماه فقهاء الخط ومؤرخوه بـ(السند) العلمي والفني الذي اشتهر أكثر بـ(سلسلة الخطاطين) أو (شجرة الخطاطين) التي تفرعت، عن أصولها، في هذه الحواضر تفرعات متباينة، فصارت هذه السلسلة البغدادية - مثلاً- تختلف في أعلامها وفي خطوطها وفي طرائقها وربما في وظائفها عن تلك السلسلة الشامية المختلفة بدورها عن السلسلة المصرية، وهكذا[٢٦] اعتمادا على تقاليد تداول هذا الفن في الأخذ والتأجيز اللذين يؤديان، بلا أدنى ريب، الى إنتاج أشبه ما يكون بما أسماه

البعض بـ(مشيخة)[٢٧] الخط. او بما اسماه الخطاط الباحث الدكتور صلاح الدين شيرزاد بـ(المرجعيات المركزية)[٢٨] للأسلوبية الخطية في السياق التاريخي والفني والعلمي لهذه السلسة من تلك، لتنشأ بذلك مـا يمكن أن نعده، حقيقة. اتجاهـات فنية ووظيفية وتاريخية للخط العربي غلب عليها مصطلح (مدرســة) في دراســات الخط العربي، التاريخية والفنية، وتعددت بذلك (مدارس) هذا الفن بحسب التوزيع الجغرافي والسياسي على المدن والأقاليم والدول والأقوام.

ولكن هذا التوصيف (المدرسـي) الذي اعتمدته هذه الدراســات لم يكن مســتندا إلى اســس علمية منهجية صلبة وواضحة في بناء الاتجاه المعرفــي النوعي الخاص والمميز لكل واحــدة من (مدارس) الخــط العربي التي حاول الباحثون والمؤرخــون والنقاد والخطاطون تحديدها، دون أن تتمكن أي من هذه الدراسات رسم المعالم الواضحة لها، والمســتنتجة من خضوعها العلمي المتخصـص للبحث والتحليل والاستنتاج.

ولذلك، ليس أمامنا إلا محاولة إعادة توصيف مصطلح (مدرســة) هنا، على أســاس افتراض محدداته النوعية أو مقوماته، اســتنباطا مــن المعطى الموضوعــي، النظري والتطبيقي، المشــترك لأغلب هذه الدراسات التي تناولت (مدارس) الخط العربي هذه.

ولعل ما يمكن أن نفترضه اســتنباطا هنا هو إن المقومات البنائية والدلالية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي هي:

(أولا) عدة أنواع الخط وأساليبه الخاصة المعروفة بها هذه المدرسة عــن تلك، وبالذات تلك الأنواع والأســاليب التي يُنســب ابتكارها أو تجويدها أو اســتخدامها الأساس الى أحدها أكثر من الاخرى. وهو ما يجعل لها..

(ثانيا) الخصوصية الوظيفية والفنية الأسلوبية في أداء هذه الأنواع



والأساليب. وهي خصوصية تتواصل وتتطور في الغالب عبر..

(ثالثا) سلسـلة الخطاطـين المجيدين الممثلين لهـذه المدارس في أجيال وأجيال من الخطاطين[٢٩].

وإذا ما واصلنا تحليل مضمون هذا المصطلح وشـرح مفهومه في إطار فن الخط العربي، فنقصد بالمدرسة الخطية البُنى والخصائص المعرفيـة (من الرؤيـة والمنهـج)، والفنية (من الأنواع والأسـاليب)، والوظيفية (من الأعمال والعلاقات)، والعلمية (من المعارف والتقاليد) فضلاً عن أبرز أعلامها الخطاطين وأهم آثارها الفنية.

ان مصطلح (المدرسة) هو أوسـع بكثير من حيث المفهوم والدلالة من مصطلح (الأسـلوب)، ولذلك لا تقتصر المدرسـية في فن الخط العربي على الاسلوبية فحسب، بل تتجاوزها إلى منظومة مترابطة من حيث الاتجاه الفكري والمعرفي المستند الى الرؤية والمنهج والاسلوب، ومن حيث المؤسسة القائمة على العلاقات والمصطلحات والأشخاص والموضوعات والوظائف.

ولا شك في أن هذا الفهم او التحليل يعزز، أو ينطلق، من فرضية المقومات الفنية والتاريخية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي، بمـا يعبـر تماما وخلاصة وعلـى نحو جدلي بين عـن كونه اتجاها مؤسسـيا في المعرفة الفنية بشكل عام، وفي المعرفة الخطية العربية بشكل خاص.

فعلـى صعيد المعرفة الفنية: يبدو الخـط العربي، في ضوء ذلك، فنا خاصا ومسـتقلا ومتميزا بين الفنون التشكيلية، قائما على اتجاه معرفي - إبداعي خاص للتعامل مع الحرف[٣٠] العربي في إطار اللغة العربية، بما يمكن أن نطلق على هذا الاتجاه: نزعة فنية ـــ مدرسية متميزة بين الاتجاهات والنزعات الفنية والإبداعية المتعاملة بالحرف العربي ومعه على أساس تشـكيلي وفني وجمالي معين، فقد اختلف مثقفـو الفن ونقاده في طبيعة الخط العربي وتباينت وجهات نظرهم



بشأن هذه الطبيعة تباينا واضحا قد يصل إلى حد التقاطع والتناقض أحيانا.

ويمكـــن حصر وجهـات النظر هــذه، باختصار، فـــي الاتجاهات المعرفية – النقدية الآتية:

١- إن الخـــط العربي هـــو أقرب ما يكون الـــى الصنعة الوظيفية الخالصة المرتبطة بالإداء ألاتصالي ـــ اللغوي الصرف، منه إلى أي مجال معرفي آخر كالفن والجمال والابداع وغير ذلك.

٢ – ان الخط العربي هو مظهر شكلاني محض متوفر، كأي شكل، على إمكانيات تشـــكيلية كبيرة يمكن اســـتثمارها بشكل عام في بناء لوحة الفن التشـــكيلي، ويتمثل ذلك في الاتجاه الحروفي في الأعمال الفنية التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

٣ – إن الخـــط العربي فن خاص ومســـتقل ومتميز. وتقوم فنيته علـــى العلاقة العضوية بين هندســـة الخط script بوصفه صورة الحـــرف المحـــددة بأصول وقواعد ونســـب وعلاقـــات معينة، وبين موســـيقاه البصرية المتحركة باتجـــاه التأليف والتشـــكيل والتكوين اللامحـــدود.

أمـــا على صعيد المعرفة الخطية العربية: فقد اتجه هذا الفن،منذ بواكير نشأته وعبر مسيرة تطوره، الى التنوع في الشكل، والتعدد في الوظيفة، والتوسع في الانتشـــار، حتى تباينت الاتجاهات والاساليب والوظائف والمؤسســـات الفكريـــة والبيئية لهذا الفـــن بفضل تباري الخطاطين المجيديـــن المتعاقبين في أجيال وأجيـــال في توليد أنواع الخط وتجويد أســـاليبه في ضوء عوامل الدفع والتشجيع الحضارية والوظيفية والبيئية التى لم يجد دارســـو الخط العربي والباحثون فيه بـــدا من الركـــون اليها في توصيف هذه الاتجاهـــات الفنية المتباينة، فبرزت التعددية المدرسية في فن الخط العربي.



٤- مدارس الخط العربي الفنية:

قـد يصعب الأخذ بما ذهب إليه البعض من التعددية في ما يتعلق بتصنيف المـدارس الفنية للخط العربي وتوصيفها، لأسـباب تتصل بغيـاب المعيار المنهجي الواضح لهذه العمليـة، مما أدى ذلك المبالغة الخارجة عن الحدود المنهجية للبحث في الموضوع، فجاءت أعداد هذه المدارس الخطية كثيرة كثرة تبدو مفتوحة قابلة للزيادة والتوسـع[٣١]، كما أن هذه الأسـباب تتصل بصعوبة تحديـد الحدود المعرفية لهذه المـدارس التي أخذت، كما تبدو عند هذا البعض، الحدود الجغرافية أو السياسية أساساء لتصنيف هذه المدارس وتوصيفها .

إن الحدود المنهجية والمعرفية للبحث في الموضوع هي حدود يمكن أن نصفهـا، تقريبـاء، بالحدود الحضارية . التأريخيـة التي تتداخل فيما بينها، بل قد تتماهى وتتلاشى في بعضها البعض نتيجة الوحدة المعرفية الكلية التي لا يمكن للموضوع الخطي أن يتنوع الى (مدارس) إلاء داخـل هذه الوحـدة المعرفية وحدودها الحضاريـة والتأريخية الواحدة والواسعة والشـاملة لكل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للمجتمع العربي . الإسلامي.

ولكـن هذه الخصوصيـات والمتغيرات لا يمكن إغفالها في تشـكل المنظومـة الحضارية . التأريخية العامة للعرب والمسـلمين، وبالتالي لا يمكن إغفالها في صيرورة (الخط العربي) الخاصة بوصفها جزءا مهما مـن هذه المنظومة الحضارية . التأريخية التي يمكن القول بأن العامل الخطي، الفني المتنوع الشـكل والوظيفة، كان ذا دور حيوي وطليعي في تشكل هذه المنظومة وصيرورتها، بل يمكن القول إنَّ هذا التنوع الشكلي والوظيفـي الحاصـل في (الخط العربـي) الواحد فـي أصله اللغوي والجمالـي، كان أحد هذه المتغيرات المتأثرة، بلا شـك، بالخصوصيات الثقافية الناشطة في هذا المجتمع العربي . الإسلامي الواسع المتنوع.

ولعل هذا يؤدي بنا الى إمكان تفسير نشوء مدرسية الخط العربي الفنية

في حدود حضارية ـ تأريخية عامة ومفتوحة على أغلب.. إذا لم نقل: كل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للبيئات العربية ـ الإسلامية الواحدة في هويتها المعرفية، والمتواصلة في توزعها الجغرافي.

ومن هنا، يمكن أن نؤشر ـ تأريخياً ـ لبدايات هذا النشوء وتطوره مع الانتشار الحضاري الأوسع للخط العربي من المركز الحضاري العربي - الإسلامي الأول لـه: بغداد.. إلى المراكز الحضارية الإسلامية الأخرى المتمثلة بكبريات المدن العربية والإسلامية الأخرى في العالم العربي - الإسلامي، وبروز الاتجاهات الأسلوبية الخاصة المتأثرة بالخصوصية الثقافية لهذه المدن وبيئاتها الاجتماعية. إذ تمثلت هذه المدرسية في انتقال الخط من الوحدة في الرؤية الجمالية والأسلوب الفني والأداء الوظيفي.. النابعة تحديداً من (المدرسة البغدادية أو العراقية)[٣٢] التي تعارف عليها مؤرخو الخط في نتاج أقطاب هذا الفن الأوائل: ابن مقلة (٢٧٢-٣٢٨هـ/٨٨٥-٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) وغيرهم، إلى تعددية هذه الرؤية، وهذا الأسلوب وهذا الأداء، التي تعارف عليها هؤلاء المؤرخون في مدارس الخط الأخرى: الشامية، والشرقية[٣٣]، والمصرية، والمغربية، والعثمانية.

ولعل رسم الخريطة الحضارية لحقبة انتقال الخط ونشوء المدرسية فيه، يتطلب شروطاً مجتمعة هي: الفن، والتاريخ، والجغرافية، فالحدود الفنية الخطية لهذه الحقبة تبدأ بعد ياقوت النوري الموصلي[٣٤] (ت ٦١٨ هـ/١٢٢١م) في سلسلة الخط الشامية والمصرية[٣٥]، وبعد عبد الله الصيرفي[٣٦] في سلسلة الخط البغدادية[٣٧]، وتنتهي عند الشيخ حمد الله الأماسي (٨٤٠ ـ٩٢٦هـ/١٤٣٦ـ ١٥١٩م) .

ومن هذه الحدود الفنية تبرز الحدود التاريخية للحقبة محصورة فيما بين القرنين السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.. والتاسع الهجري/ الخمس عشر الميلادي، اللذين شهدا الانحسار التدريجي للسيادة السياسية العربية بخاصة، في أعقاب الغزو المغولي لبغداد



وآحتلالها عام ٦٥٦هـ/١٢٥٨م، عن العالم الإسلامي، والنمو التدريجي للسيادة الأجنبية التي تعاقب على تمثيلها دويلات مغولية وتركمانية وفارسية ومملوكية وغيرها عديدة حتى استقرت الغلبة في خضم هذا التموج السياسي للعثمانيين الذين كادت أن تخلص لهم تماما فيما بعد سيادة العالم الإسلامي السياسية، ليس بسبب نجاحاتهم العسكرية المتتالية في آسيا وأوروبا، والتي توجت بالفتح العظيم للقسطنطية عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، فقط، بل وبسبب الالتفات العثماني إلى إكساب هذه السيادة السياسية / العسكرية الصفة الدينية الشرعية المقدسة بمحاولة السلطان سليم الأول (٩١٨-٩٢٧هـ/١٥١٢-١٥٢٠م) نقل رموزالخلافة إلى القسطنطينية التي سماها العثمانيون: اسلامبول (أي مدينة الإسلام)، المدينة الجديدة التي لم تعد مركز قوة محدود التأثير في الأناضول وبعض أوروبا حسب بل صارت مركز قوة مؤثراً في العالم القديم كله. وهذا الأمر يمكن الأخذ به عاملاء تأريخيا مهماً في تفسير انتقال الخط ونشوء المدرسية وتطورها، على أنه قد يكون صفة عامة لهذه الحقبة، لكن الصفة الخاصة والنسبية لها تكمن في وصفها بأنها حقبة تمهيدية لنشوء وتنامي وبزوغ المدرسة العثمانية في الخط العربي التي كانت، بلا شك، أكبر مدارس الخط العربي الفنية، بسبب إجتذابها التحولات الحضارية الإسلامية باتجاه الأناضول بعامة، وعاصمة الدولة العثمانية بخاصة، ومنها خلاصات الإبداع الإسلامي وغير الإسلامي في الصناعة والعمارة والعلم والأدب والفن وغير ذلك.

وربما يجعلنا هذا نستخلص الحدود الجغرافية لحركة الخط في هذه الحقبة قبل العثمانية، ممثلةء ببيئة الأناضول بخاصة، مركزاً، وببيئات المشرق الإسلامي المحيطة بعامة (بغداد جنوباً، فارس شرقاً، الشام ومصرغرباً، باتجاه الأناضول شمالاً).

وإذا كان كل ذلك، على أهميته، محسوباء على الإطار الموضوعي العام لنشوء المدرسية الفنية في الخط العربي وتطورها، على هذا



المدى الذي يمكن أن نعرض له بتواضع، متصلاً اتصالاً مباشراً بالتحولات الحضارية: الدينية / الصوفية، والإدارية / السياسية، والثقافية / العلمية.. فإن البنية الذاتية لهذه المدرسية الفنية لابد أن يكون لها تحولاتها الخاصة فضلاً عن تلك التي جرت في ظل تلك التحولات الحضارية أو بدونها. ولذلك لابد أن يسوقنا البحث في الموضوع الى مقاربة التحولات الفقهية والفنية والعلمية الخاصة للخط العربي، ومظاهرتشكلها المدرسي القائم على العلاقة العضوية الوشيجة في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

ولعل بالإمكان القول، باختصار.. وعلى سبيل المثال لا الحصر، إن أبرز هذه التحولات وأهمها تنطلق من نضج واكتمال[٣٨] المدرسة البغدادية أو العراقية في هذه الحقبة تواصلاً لما كان مشهوراً من النتاج الكتابي - الفني - الوظيفي المعروف بـ (الخط العراقي)[٣٩] في أوساط العلماء ودكاكين الوراقين ودواوين الدولة، فضلاً عن الخطوط العربية الأولى وأشكالها التي كانت نتاجاً متوارثاً من خطاطي بغداد والمدن العراقية الأخرى لكون العراق - بمفهومه الجغرافي المعاصر - البيئة الأولى للحضارة العربية والإسلامية ومركزها السياسي،

ويمكن أن نستدل على هذا النضج والتكامل بأكثر من إشارة تاريخية . فنية إلى تميز الجهود الخطية البغدادية أو العراقية متمثلة في تطوير أحداث النقلة الفنية النوعية لأشكال الحروف العربية من اليبوسة والبسط والزوايا الحادة إلى الليونة والتقوير والزوايا المنفتحة، وذلك من خلال استخلاص النظرية الفنية العربية الإسلامية الأولى للخط القائمة على ميزان (النسبة الفاضلة) لاشكال الحروف في بعض أنواعه الأساسية، وبخاصة الثلث، وتقديمها في رسائل علمية خاصة وعديدة[٤٠] كان من أبرزها (رسالة في الخط والقلم)[٤١] المنسوبة إلى ابن مقلة الوزير الذي استخلص فيها من التراث الكتابي والخطي المتمثل بآراء وجهود سابقيه ومعاصريه المعنيين وبالذات



استاذه المحرر البريري[٤٢].. مبادئ نظريته الفنية في الخط.

من هنا تشكلت نـواة أو أسـاس الفقه الجمالي للخـط العربي وطليعته المبكرة في إرساء المرسوم الفني المنسوب[٤٣] للخط، والمتمثل لأول مـرة في خط الثلـث، وبقية الأقلام السـتة التي جعلت نظرية الشـكل الفني للحرف العربي في الخط تنعطف، في جوهرها، من (الكتابـة الموزونة) و(الخطوط الموزونة) الى ما صار يعرف بـ (الكتابة المنسوبة) و(الخطوط المنسوبة) .

ولعله من هنا أيضاً، إنفتحت آفاق تطوير طرق وسموت[٤٤] وأساليب فنية لكتابة هذه الخطوط وغيرها، منطلقة من قواعد كل خط، ومميزة بـالأداء المبتكر لأوائل الخطاطين ممـن تركوا بصماتهم أثراً واضحاً في هذا الفن، كابن البواب الذي عرف بـ (الأستاذ) وشاعت (طريقته) في أداء الأقلام السـتة وغيرها[٤٥]، وياقوت المسـتعصمي الذي نقل الأداء الخطي لهذه الأقلام السـتة بعد تعيينها وتحديد قواعدها إلى مستوى أكثر سرعة وأرشق شـكلاً وأوسع وظيفة، من خلال التأكيد على طريقة قطة قلم الكتابة الخطية على وفق ما يناسـب، هندسياً ووظيفياً، كل نوعٍ من أنواع الخط الجديدة.

وربما كانت هذه التحولات وغيرها في المعرفة الخطية العربية قد فتحت المجال لانتشار الأصول العلمية والفنية والوظيفية البغدادية أو العراقية للخط العربي، من أنواع وقواعد وطرق وأسـاليب وتقنيات، إلـى مختلف بقاع العالم الإسـلامي.. مثلما فتحـت المجال لحدوث تحـولات مماثلة في تطوير المعرفة الخطية العربية بالابداع والابتكار والتوليـد والاشـتقاق وغير ذلك، بما أدى تماماً الى نشـوء مدارس فنيـة جديدة للخط في المراكز الحضارية لهـذه البقاع: فعلى الرغم من أن أقـدم طرق الخط الفنية: طريقة ابن ملقة كانت أول ما حُمِلَ منها إلى الشـرق وتم نشـرها هناك بجهود الجوهري[٤٦] (إسماعيل بن حماد: ت ٤٠٠هـ/١٠١٠م) الذي درّس الخط في نيسـابور بعد أن

كان قد تعلمه في العراق إلى جانب العلوم اللغوية.. كانت طريقتا ابن البواب وياقوت المستعصمي اللتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشـرين أو غير المباشرين أوسع انتشاراً إلى إيران وما وراء النهر شـرقاً، والشـام ومصر والمغرب العربي غرباً، والأناضول شـمالاً، وكانتا أكثر تأثيراً في تطور الخط إلى أساليب فنية متباينة ومتميزة أدت إلى نشـوء مدارس فنية أساسية للخط منها على سبيل المثال لا الحصر:

- المدرسـة الشـرقية: التي ركزت على خـط التعليق وفروعه الأسـلوبية المتصلة به، شكلاً ووظيفة، كالنسـتعليق والشكسته، وبرز فيها خطاطون كبار أشهرهم: ميرعلي التبريزي (ت ٩١٩هـ/١٥١٣م) ومير عماد الحسني (ت ١٠٢٤هـ/١٦١٥م) (ينظر: الشكل رقم. ٢٤)، وغيرهما. وكان لها سندها الخاص أو سلسلة خطاطيها المعروفة..

- والمدرسـة المصرية: التي صارت بفضل تقـدم القاهرة الى المركز الحضاري العربي الإسـلامي الهام الثاني بعد بغداد مباشـرة فـي فن الخط حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشـر الميلادي، لاسـيما وإن طريقة ابن البواب كانت قد سـارت فيها موازية لمدرسة بغـداد، إذ اعتنق خطاطوها، مثل إبـن الصائغ (ت ٨٤٥هـ /١٤٤١م) الذي أخذ الخط عن الشـيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت ٨٢٨ هـ / ١٤٢٤م)، فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واسـتمروا بإخـلاص وصدق يفوق مـا كان في مراكز الفـن الأخرى، يواصلون مسـيرتهم على مناهج الخط البغدادية القديمة (ينظر: الشكل رقم. ٢٥)..

- والمدرسـة الشـامية: التي كانت في تواصـل معرفي تام مع المدرسـتين البغدادية والمصرية يصعـب التمييز بينها إلاّ على صعيد سلسـلتها الخطية التي كان قد تميز بها العديد من الخطاطين تميزا كبيراً (ينظر: الشكل رقم. ٢٦)..



- والمدرسة المغربية: التي مثلت في شمال إفريقيا ووسطها وغربها وفي الأندلس أسلوباً مميزاً تماماً، في اللغة والخط، عن أسلوب الكتابة المشرقية، وإن كان الخط المغربي في أول أمره مطبوعاً بطابع مشرقي محض أخذ يميل تدريجياً إلى الكوفي والثلث المتمغرب في القيروان منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، فصار الكوفي المقور آميزما يغلب على أنواع الخط في هذه المدرسة، وكان الكوفي القيرواني أشهر هذه الأنواع (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٧)..

- ولكن، يظل نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي وتطورها المثال الأوضح والأكبر لبيان حدود المصطلح الفني لمدرسية هذا الخط، إذ كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي، قائمة على منطلقين رئيسين:

أولهما – التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة، الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بواكيرها الأولى، ثم أخذت التعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية. وقد انتقل هذا التراث نتيجة اتصال خطاطين من رعايا الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ/١٢٩٩-١٩٢٢م) بخطاطين ينتمون – فنياً على الأقل – إلى هاتين المدرستين[٤٧]، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة، ولعل أبرز من مثل هذا الاتصال الشيخ حمد الله الأماسي (ينظر: الشكل رقم – ٢٨) الذي هو رأس المدرسة الخطية العثمانية بالخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي عن طريق الخطاط خيرالدين المرعشي[٤٨] (ت بعد ٨٧٦/١٤٧١م)..

وثانيهما – رعاية الدولة العثمانية المباشرة للخط، وحرصها المبكر على ادخال الخط، اعتبارياً ووظيفياً، فيها على سبيل توكيد الشخصية الإسلامية / العثمانية المتميزة به مظهراً من المظاهر الدينية والاجتماعية والإعلامية والرسمية والعلمية، وغيرها، بحيث

يمكــن القول بوجود اقتران او ترابط شــبه مصيري بين نخبة الخط الخاصة من جهة والمؤسسة العثمانية، السياسية والاجتماعية، العامة من جهة أخرى.

لقد شــكلت منظومة الخـط، المتمثلة في كل من الأقلام الســتة والكوفي والتعليق، جوهر الموروث الحضاري العربي الإســلامي لفن الخط، الذي استقبله العثمانيون بتأثير الآخرين: العرب والسلاجقة والفرس والمماليك، وتعاملوا معه برؤية جديدة على مســتوى الجمال والفن، وعلى مســتوى الوظيفة. ولا شك في أن هذه الرؤية هي التي كانــت وراء إمكانية تطويرهــذا الفن والإضافة عليــه والتميز فيه. ويمكن القول إنَّ هذه الرؤية اســتطاعت أن تشق طريق تميزها بسبر أغــوار هذا الفن واســتجلاء مكنوناته الجمالية علــى نحو متواصل ومتعاقب على أحسن - وأؤكد كلمة أحسن - ما يستطيع المرء تصور شكل الخط وأدائه، ولذلك شاع مصطلح (حُسْنُ الخط)، وهو العبارة العثمانية التي تكافئ عبارة (تحسين الخط) العربية.

ولم يقف الخطاطون العثمانيون عند ضبط أنواع الموروث الخطي هــذا، وتحســينه جماليا وأدائيــا، فقط، بل كان لهــم أيضا فضل كبيــر في ابتكارأنواع جديدة، شــكلا ووظيفة، من الخط، إذا ابتكر العثمانيون الخطــوط الهمايونية: الديواني وجلي الديواني، وخطوط المعاملات: الرقعة والســياقة، وغيرهما من الأنواع والأســاليب التي منها، ومــن كل الجهود والأعمال العثمانية، إن على مســتوى تجويد الموروث الخطي وتحســينه أو على مســتوى الابتكار والتقعيد، يمكن القــول، ختاما، بأن هذه المدرســة العثمانية وضعت المعرفة الخطية العربية الإسلامية كلها في صعيد معرفي واحد، تقريبا، تمثل حدوده المعرفية حدود المصطلح الفني للمدرســية فــي الخط العربي، على أساس العلاقة العضوية في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

هوامش الفصل الرابع وإحالاته:

[1] المقريزي (تقي الدين احمد بن على، ت ٨٢١ هـ /١٤١٨ م): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

[2] ينظر: مادة (مدرسة) في: د. عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٥٨ فما فوق.

[3] ينظر: مادة (درس) في: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: المعجم العربي الاساسي، لاروس، تونس، ١٩٨٨، ص ٤٤٧.

[4] ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، دار الامراء للنشر، بغداد، ١٩٩٠ وكذلك د. صلاح الدين شيرزاد :واقع الخط العربي في غياب النقد الفني،حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة، دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١، ص ص١٤ .١٧

[5] دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ١٩٤٧.

[6] دار الفكر العربي، مصر، ١٩٦٧

[7] كتب يكتب تكتيبا. كتب الشخص: علمه الكتابة. وكتاب (ج: كتاتيب): مدرسة تقليدية صغيرة لتعليم القراة والكتابة وتحفيظ القران الكريم. ومكتب (ج: مكتبات او مكاتب): موضع او مكان التعليم، مدرسة، وما يزال اللفظ مستخدما في المغرب العربي، وبخاصة في تونس. ينظر: المعجم العربي الاساسي، ص ص ١٢٠٧ . ١٠٢٨.

[8] مناقب هنروران، ص ٢١ ... نصار محمد منصور: الاجازة في فن الخط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٧.

(9) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ /١٤٠٥ م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠، ٢/ ٩٦٢.

(10) السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لاهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

(11) بتخفيف التاء.

(12) مصطفى اوغر درمان: فن الخط، ترجمة صالح سعداوي صالح، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

(13) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المناهج، عمان، ١٩٩٧، ص ١١٦.

(14) منهم على سبيل المثال الخطاطون: حسن رضا (ت١٣٣٨ هـ/ ١٩٢٠ م)، ومحمد خلوصي (ت ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م)، والحاج احمد كامل اقديك (ت ١٣٦٠ هـ /١٩٤١م)، وحقي طغراكش (ت ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦ م)، ونجم الدين اوقياي (ت١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦ م).

(15) منهم على سبيل المثال الخطاطون: ماجد الزهدي (ت ١٢٨٠ هـ /١٩٦٠ م)، ومصطفى حليم (ت١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م)، وحامد الامدي (ت ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م).

(16) M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve (teklid yazilar (Ankare, ١٩٧٠

(17) للاطلاع على نظام هذه المدرسة واهدافها ينظر: مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية، العدد الأول، ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م، مطبعة ابن عبد الله، القاهرة.



[18] د. ابراهيــم جمعة: دراســة في الكتابــات الكوفية على الأحجار (ســابق)، ص ١٩. ويشــير مؤلف فن الخط (ســابق ـ ص٢٤) إلى أنه "ظهرت حول ياقوت وفي حياته: مدرســة ياقوتية". وكتب الباحث الدكتور عبد العزيز عبد الله محمد كتابا شاملا من ٤٢٤ صفحة في ســيرة الخطاط العراقي الكبير يوســف ذنون عنوانه: (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

[19] د. صلاح الدين شــيرزاد: الأســلولية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢، ص ٩.

[20] Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١, S.III

[21] المرجع نفسه.

[22] حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ص٦٥.

[23] شيرزاد: الاسلوبية في الخط العربي، ص١١.

[24] المرجع نفسه.

[25] ينظر على سبيل المثال: د. عبد العزيز الدالي: الخطاطة- الكتابة العربية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٨٠،ص ص ٦٨ ٦٩؛ وباســم ذنون: من افاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص ص ٣٧-٦٤؛ وادهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية (سابق)، ص ص ٤٤-٤٥؛ ومحمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاســلامي، دار ابن كثير - دار القادري، دمشــق- بيروت، ١٩٩٨، ص ص ١٢١-٣١٥؛ ومحمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

[26] ينظر: ادهام محمد حنش: المرجع السابق، ص٤٧.

(٢٧) المرجع نفسه، ص٣٥.

(٢٨) صلاح الدين شيرزاد: المرجع السابق ص٦.

(٢٩) ادهام محمد حنش: الأنامل والاثر، سيرة فنية للخطاط هاشم محمد البغدادي، منشورات جمعية الخطاطين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

(٣٠) هناك تعاملات اخرى: لغوية ووظيفية واخرى. ينظر: د.ادهام محمد حنش: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، مطبعة الزهراء، الموصل ٢٠٠٣.

(٣١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢): مدرسة الخط الهندس (ص ٤٧)، المدرسة المملوكية في مصر، مدرسة قرة تاي السلجوقية في قونيا / تركيا، المدرسية الدمشقية، المدرسية الأندلسية، المدرسة الأصفهانية، المدرسة البايزيدية، المدرسة القزوينية، المدرسة الدامغانية، المدرسة الخاركردية، المدرسة اليزدية، المدرسة النيسابورية، المدرسة السلجوقية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية (ص ص ١٦٠ . ٣٥٠).

(٣٢) ينظر: وليد الأعظمي: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢، ص ١٧٣-٢٠٢ . وينظر كذلك: نوري حمودي القيسي: مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦، ص ص ٦٩-٨٢.

(٣٣) استخدمنا هنا صفة (الشرقية) للتعبير عن (شرق العالم الإسلامي) الذي يتجاوز جغرافيا وثقافياً بلاد فارس ومنها إيرن الحالية إلى بلاد ما وراء النهر حتى الهند. ولم نحبذ أن ننساق وراء



تسمية (المدرسة الفارسية - ينظر: جمعة: الكتابة العربية، ص ٧١) لعدم دقته العلمية، ولا وراء تسمية (المدرسة الإيرانية - ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق ١٩٩٣، ص ٣٧٣) لمحدوديته الضيقة ولحداثة ظهور مصطلح إيران.

[٣٤] هو أبو الدر امين الدين ياقوت بن عبد الله الكاتب النوري المعروف بالملكي نسبة إلى الملك نور الدين أرسلان شاه الأول اتابك الموصل (٥٨٩ -٦٠٧هـ/١١٩٣-١٢١٠م) المعاصر له، كتب على طريقة ابن البواب على نحو متفرد ومتميز: عنده انعطفت سلسلة الخط الى الشام ومصر، جمع بين حسن الأداء وعمق الثقافة وأعمال الرأي في الخط.

[٣٥] ينظر: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

[٣٦] خطاط بغدادي الأصل والمولد، عاش في تبريز حيث كان والده صيرفياً فيها، وربما لذلك عده البعض تبريزياً وليس من بغداد أو شيراز، وهو في الخط: أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الستة المشهورين، وربما تلمذ للسيد حيدر جلي نويس. (ينظر: فضائلي: المرجع السابق، ص ٣١٩).

والصيرفي من أشهر خطاطي الأدراج أو القطع بالمصطلح العثماني. وله باع طويلة في الجلي. ظهرت كتاباته على بعض العمائر في تبريز ودمشق، كتب ستة وثلاثين مصحفاً، تأثر به كثيراً خطاطو خراسان وترك أثراً كبيراً على الخطاطين العثمانيين، وبالأخص منهم الشيخ حمد الله الأماسي، ينظر:

- سعد الدين سليمان مستقيم زاده: تحفة خطاطين، مطبعة الدولة، (استانبول ١٩٢٨)، ص ٢٨٧.

- Al Alparslan: Abdullah Al-Seyrefi, Islam Ansiklopedisi, c. 1 s. ١٣٤

- وليد الأعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٨٩)، ٥٢٤/٢.

- فضائلي: المرجع السابق، ص ص ٣١٦-٣١٧.

- ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، مكتبة النهضة (بغداد ١٩٧٦)، ص ٦٤.

(٣٧) ينظر: سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

(٣٨) عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨، ص ٢٨٦.

(٣٩) ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، (بيروت، د، ت). ص ١٢.

(٤٠) مثل:

- رسالة في الخط والقلم لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م).

- الرسالة العذراء المنسوبة خطأً لإبراهيم بن المدبر (ت٢٧٩هـ/٨٩٣م) وهي في الأصل لإبراهيم بن محمد الشيباني (ت ٢٩٨هـ/٩١٠م) ينظر: يوسف ذنون: قديم وجديد في آصل الخط



العربي، المورد مج ١٥/ع/١٩٨٦ان ص ١٣ هامش، ٤٤.

- رسالة في الكتابة والخط، لابن ثوابة (ت ٢٧٧هـ/٨٩٠م).. وغيرها.

[٤١] ينظر نصها الكامل منشوراً في هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً وانساناً واديباً، دار الشؤون الثقافة العامة، (بغداد ١٩٩١)، ص ص ١١٤-١٢٦.

[٤٢] (أبو الحسين اسحق بن ابراهيم، ت ق ٣هـ/ق ٩م) صاحب (تحفة الوامق). ينظر: ابن النديم: المصدر السابق، ص ص ١٣-١٤.

[٤٣] ينظر: رسالة في الكتابة المنسوبة، نشرها خليل محمود عساكر في مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١/ج١/١٩٥٥، ص ص ١٢١-١٢٧.

[٤٤] ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون: نوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

[٤٥] ينظر: الطيبي: المصدر السابق.

[٤٦] درمان: المرجع السابق، ص ٢٢.

[٤٧] ترى بعض مصادر الخط المصرية أن الخط انتقل إلى العثمانيين من مصر وذلك عن طريق سلسلة: عبد الرحمن الصائغ (رأس المدرسة المصرية) ← حمد الله الأماسي (رأس المدرسة العثمانية) ينظر: حفني ناصف: المرجع السابق، ص ١٠٤، وكذلك عفيفي: المرجع السابق، ص ٤٥٣.

[٤٨] تكاد تنحصر معلومات مصادر الخط عن المرعشي في أنه في أوائل شيوخ حمد الله الأماسي في الخط، في أول مرة أخذ الخط

على الأمشــق وبخاصة اشـشــق عبد الله الصيرفي وبقية الأســاتذة الذين كانوا في وقته وعلى آثار الأقدمين. آخر ما شوهد له من خط مؤرخ بسنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩م. (ينظر: مســتقيم زاده: المصدر السابق، ص ١٩٩–٢٠٠. حبيــب: المصــدر الســابق، ص ١١١ – زيــن الدين: المصور، ص ٣٣١).

لائحة المصادر والمراجع

- ابراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩) ط ١.

........................: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧).

- أحمد الإسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف ١٩١٦).

- أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- أحمد رضا (الشيخ): معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩).

- أحمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الاسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت).

- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣.

- اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧).

- إدهام محمد حنش (الدكتور): الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١.



- ....: الخـط العربي في الوثائق العثمانية، (عمان، دار المناهج، ١٩٩٨)، ط ١.

- ....: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الامراء للنشروالتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١.

- ....: الخـط العربي في الموصل - ماضيه وحاضـره، ط١، مركز دراسـات الموصل بجامعـة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

- ....: الأنامـل والاثر، سـيرة فنية للخطاط هاشـم محمد البغدادي، منشـورات جمعية الخطاطـين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

- إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين، ط ٣، المكتبة الإسلامية، طهـران ١٩٦٧، (مصورة عن ط)، وكالة المعارف الجليلة، اسـتانبول ١٩٥١، ص ٣١.

- الاميرأمين آل ناصر الدين: الرافد - معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١.

الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧) .

- ابن باديس (المعز، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م): عمدة الكتاب وعدة ذوي الألبـاب، تـ: عبد السـتار الحلوجي وعلي عبد المحسـن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧ ٧٥.

- باسـم ذنون: من آفاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠،



- بدري محمد فهد (الدكتور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٢).

- ابن البصيص (محمد بن موسى عن علي الشافعي، ق ٨ هـ): شرح قصيدة ابن البواب في علم صناعة الكتاب، تحقيق يوسف ذنون، المورد (مجلة تراثية فصيلة محكمة. بغداد)،٢٠٠١م، مج / ٢٩، ع / ١.

- البطليوسي (ابن السيد، ت ٥٢١هـ/ ١١٢٧م): الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

- البغدادي (ابو القاسم عبد الله بن عبد العزيز، ق ٣هـ / ق ٩م): كتاب الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢.

- ابوالبقاء الكفوي (ايوب بن موسى، ت ١٠٩٤ هـ / ١٦٨٣ م): الكليات، ت: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشق، ١٩٧٤)، ط ١.

- بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتاباة العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني(الدكتور) وفردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤) .

- تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).

- التهانوي (محمد علي الفاروقي، ت بعد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥ م): موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر، د. ت).

- التوحيدي (ابوحيان، ت ٤١٤ هـ /١٠٢٣م): رسالة في علم الكتابة،

تحقيق د. إبراهيم الكيلاني، (دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١).

- الجرجاني (ابو الحسن علي بن محمد، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣م): التعريفات، تـ: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣).

- جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥

- جمعة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسى / البتراء يعود للعصر العباسي الأول، دراسات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والإجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩.

- جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١.

- إبن جني (أبو الفتح عثمان بن جني، ت ٣٩٢هـ / ١٠٠١م)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م).

- الجهشياري (محمد بن عبدوس): الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة.

- جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧).

- جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨،



- حاجــي خليفــة (مصطفى بن عبد اللــه، ت ١٠٦٧هـ / ١١٦٦م): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. (بغداد، مكتبة المثنى، د.ت) ط (مصورة بالاوفسيت).

- حبيب: خط وخطاطان (بالتركية)، مطبعة أبو الضيا. القسطنطينية ١٣٠٦هـ.

- حبيــب الله فضائلي: اطلس الخط والخطــوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشــق، دار طلاس للدراســات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

- حســن الباشا (الدكتور): الفنون الاســلامية والوظائف على الاثار الاسلامية. (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١.

- حســين بن ياســين بن محمــد الكاتب (من علماء القــرن الثامن الهجري/ الرابع عشــر الميلادي): لمحــة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

- حفنــي ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية. مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٠٦.

- ابــن الحفيد (ســيف الدين بــن يحيى التفتازانــي، ت ٩١٦هـ / ١٥١٠م): الدر النضيد. (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠).

- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨هـ /١٤٠٥م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠.

- ابن خلف الكاتب (علي، ت بعد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م): مواد البيـان، ت: الدكتور حاتم صالــح الضـامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١ .

- الخوارزمي (محمد بن احمد الكاتب، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م): مفاتيح العلوم، نشر: لويس شـيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١.

- ابن درسـتويه (عبد اللـه بن جعفر، ت ٣٤٧هـ / ٩٥٨م): كتاب الكتاب، نشـر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١.

- إبن دريد (محمد بن الحسـن، ت ٣٢١ هـ/ ٩٣٠ م): جمهرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ).

- ديماند: الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، (القاهرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨)، ط ٢.

- الـرازي (احمد بن محمد بن المختار،ت ٦٦٦ هـ/١٢٦٧م): رسـالة في حروف العربية، ت: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١ .

- الرازي (محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، ت ٦٦١ هـ / ١٢٦٢م): مختار الصحـاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١.

- الراونـدي (محمـد بن علـي بن سـليمان، ت + ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م): راحة الصدور وآية السـرور في تاريخ الدولة السـلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشـواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسـين والدكتور فـؤاد عبد المعطي الصيـاد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠).

- رمـزي البعلبكي: الكتابة العربية والسـامية، (بيـروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١).

- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م): حكمة



الاشــراق الى كتاب الافاق، تـ: عبد الســلام هــارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامســة، (القاهــرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ا ١٩٥٤) ط ١.

– الزركشــي (محمــد بن عبــد الله، ت ٧٩٤ هــ / ١٣٨٣م): اعلام الساجد باحكام المساجد، تحقيق: الشيخ ابو الوفا مصطفى المراغي، (القاهرة ١٣٨٥ هـ).

– الزفتــاوي (محمد بن احمد، ت ٨٠٦هـ / ١٤٠٣م): منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤.

– زكي محمد حسن (الدكتور): الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دارالرائد العربي، د. ت)، ط ١.

.................................: فنون الاســلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت).

– الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ١٩٧٩.

– ابن ساعد السنجاري (شمس الدين محمد بن ابراهيم، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): ارشــاد القاصد الى اســنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١.

– الســباعي: رسالة اليقين، مخطوط، نسخة مصورة، موجودة في مكتبتي.

– السجستاني (ابو بكر عبد الله بن سليمان بن الاشعث، ت ٣١٦هـ / ٩٢٨م): كتاب المصاحف، تحقيق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، قطر ١٩٩٥)، ط ١.

- سهيل انور: الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بأبن البواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سامي، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨).

- السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع. دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

- سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

- سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧).

- سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.

- ....: الخط العربي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- سيد حسين نصر: مبادىء فن العمارة الاسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة، في: مقالات في الفنون الاسلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكرالاسلامي، د. ت).

- ابن السيد البطليوسي. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق مصطفى السقا والدكتور حامد عبدالحميد، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

- السيوطي (جلال الدين، ت): تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ١٩٦٤.

- شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

- شعبان بن محمد الآثاري: العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد) مج / ٨، ع / ٢، صيف ١٩٧٩، ص ٢٧٦.

- ابن شيت القرشي (عبد الرحيم بن علي، ت ٦٢٥ هـ /١٢٢٧): معالم الكتابة ومغانم الاصابة. تـ: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١.

- صفوان التل (الدكتور): تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠).

- صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي.. منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩).

- صلاح الدين شيرزاد (الدكتور): واقع الخط العربي في غياب النقد الفني،حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١.

- ....: الاسلوبية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢.

- الصولي (ابو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م): ادب الكتاب، تـ: محمد بهجة الاثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ).

- طــاش كوبــري زادة (احمد بن مصطفــى، ت ٩٦٨ هـ/١٥٦٠ م): مفتاح الســعادة ومصباح السيادة، تـ: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت).

- الطيبي (محمد بن حســن، ت ٩٠٨هـ / ١٥٠٢م): جامع محاســن كتابــة الكتاب، تـ: الدكتور صلاح الديــن المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢).

- عاصم محمد رزق (الدكتــور): معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١ .

- عباس العزاوي: الخط ومشــاهير الخطاطــين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨.

- عباس العزاوي: الخط العربي في إيران، سومر (مجلة علمية تبحث في آثار العراق وتاريخه، وزارة الإعلام، بغداد)، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والعشرون، ١٩٦٩.

- عبد الرحمن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١ م): تحفــة اولي الالباب في صناعة الخط والكتاب، تـ: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

- عبد الرحيم غالب: موســوعة العمارة الإســلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨.

- عبد السلام المسدي (الدكتور): قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤) .

- عبد العزيز الدالي (الدكتور): الخطاطة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).



- عبد العزيز عبد الله محمد (الدكتور): (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

- عبد الله البستاني. الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٠.

- عبدالواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤.

- إبن عبد ربه (أحمد بن محمد، ت ٣٤٩ هـ / ٩٦٠م): العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢).

- عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣.

- عفيف البهنسي (الدكتور): معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢.

- علي القاسمي (الدكتور): مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١.

- غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١.

- الفارابي (ابو نصر محمد بن محمد، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م): احصاء العلوم، ت: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣.

- ابن الفوطي: مجمع الآداب في في معجم الالقاب، تحقيق مصطفى جواد، دمشق ١٩٦٧، ترجمة

- القاموس الجديد. (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط١.

- ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م): ادب الكتاب، تـ: محمد محيى الدين عبد الحميد. (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤ .

- القرطاجني (ابو الحسن حازم، ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م): منهاج البلغاء وسـراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجـة. (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢.

- القلقشـندي (احمد بن علي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): صبح الاعشى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١ .

- إبن كثير (عماد الدين إسـماعيل بن عمر الدمشقي، ت ٧٧٤ هـ / ١٣٧٢م): فضائل القرآن، (المنار ١٣٤٨ هـ).

- مأمـون لطفي الصقال: مبادىء الخط الكوفـي التربيعي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشـؤون الخط العربـي. دبي)، ٢٠٠٤، ع ١٢، س ٤.

- المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢ .

- الماوردي (ابو الحسـن علي بن حبيب الماوردي البصري، ت ٤٥٠هـ / ١٠٥٨م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى السـقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء،، د. ت) .

- مجهول: رسـالة في الكتابة المنسـوبة، تـ: الدكتـور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١.

- محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨).

- محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق – بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١.

- محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

- محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ط ١.

- محمد عبد القادر عبد الله: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).. محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

- ابن محمد الكاتب (حسين بن ياسين،من علماء القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١.

- محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دار المغرب،١٩٧٧).

٤٢ . محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام

(مجلة فكرية. بغداد)، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢.

- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق، تحقيق عبد السلام هارون نوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

- محمد مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، مطبعة المدارس الميرية، مصر ١٢٥٨هـ.

- محمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

- محيي الدين سيرين: صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ط ١.

- إبن المدبر (إبراهيم، ت ٢٧٩هـ / ٨٩٣م): الرسالة العذراء، ت: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١).

- مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠) ط ١.

- مصطفى جواد (الدكتور): المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢.

- المعجم العربي الاساسي، (تونس، لاروس، ١٩٨٩).

- معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة. مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي. الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم).



- معمر اولكر: فن الخط التركي، (استانبول ١٩٧٦).

- المقريـــزي (تقي الدين احمد بن علـــى، ت ٨٢١هـ /١٤١٨م): كتاب المواعـــظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

- ابن منظور (ابوالفضل محمد بن مكرم، ت ٧١١هـ / ١٣١١م): لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥).

- الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩).

- ميشـــال زكريا (الدكتور): الالسنية - علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١.

- ناجـــي زين الديـــن المصرف: بدائع الخط العربـــي، (بغداد، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢)، ط ١.

- ....: مصـــور الخـــط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢.

- ناصـــر الدين أســـد (الدكتور): مصـادر الشـــعر الجـاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦.

- ابن النديم (محمد بن اســـحق، ت ٣٨٥هـ / ٩٩٥م): الفهرســـت، تـ رضا - تجـدد، (طهران ١٩٧١)

- نصـــار محمـــد منصور: الإجازة في فن الخـــط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠.

- نوري حمودي القيســـي: مدرســـة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦.

- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ن ت ٧٣٢هـ / ١٣٣٣م): نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

- الهروي (مير علي، ت٩٥١هـ/١٥٤٤م): مداد الخطوط (مخطوط). عـرض الدكتور حسـين علي محفـوظ: الخط العربي فـي المكتبة الشرقية، المورد، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج٢٩، ع١.

- ابوهـلال العسـكري (ت ٢٥٩ هـ / ٨٧٢ م): ديـوان المعانـي، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشـرة مكتبة القدسي – القاهرة ١٣٥٢هـ).

- ....: الاوائـــل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧) ط١.

- ....: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د ت، ص ٢٤٠.

- هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانساناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١ .

- هوداس: محاولة في الخـط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٢، ١٩٦٣.

- الهيتـي (عبد بن علـي، ت ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م): العمـدة، تـ: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

- ابن وهب الكاتب (ابو الحسـين اسـحاق بن ابراهيم، ت ٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م): البرهان في وجوه البيان، تـ: الدكتوراحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط١.

- وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دارالشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١،ج١.

- ....: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢.

- يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠).

- يوسف احمد: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

- يوسف ذنون: قديم وجديد في اصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع.

- ....: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥).

- ....: فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي، المجلة العربية للثقافة (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس)، ع ١، آذار ١٩٨٢.

- ....: منظور نشأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي).٢٠٠١، ع ٣، س ١.

- ....: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨،

- ....: الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع /

١٦١ - نيسان ١٩٧٢.

-...............: نظـرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤.

-...............: خلاصة تجربـة وملتقى ذكريات، حروف عربية (مجلـة تعنى بشـؤون الخط العربـي. دبي)، العدد الثالث، السـنة الأولى، نيسـان ٢٠٠١، ص٢٩.

- يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢).

- Ibnulemin Mahmud Kemal: Son Hattatlar, Istanbul ١٩٥٥

D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty

Dublin ١٩٥٥,p ٢٤

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, .Uni. Of Michigan, New York, ١٩٦٨, Vol.٤, pp. ٢٣٢ – ٢٤٨

M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve teklid .(yazilar (Ankara, ١٩٧٠

Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١

.Sevket Rado: TURK HATTATLARI, Istanbul ١٩٨٤

Schimmel (Anne Marie): Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٠٠)



الأشـكال

شكل رقم (١١): صفحتان من مصحف بخط ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (١٢): يعد (المعقلي / الكتابة بالطوب على العمائر) بداية المصطلح الفني في الخط الكوفي.

شكل رقم (١٣): الكوفي البسيط / مشق المصاحف الأولى.

شكل رقم (١٤): الكوفي المزخرف (المفرغ من المهاد الزخرفي + المهاد الزخرفي).

شكل رقم (١٥): الضفر في الخط الكوفي / المضفور.

شكل رقم (١٦): الكوفي المربع.

شكل رقم (١٧): (البديع) إسم أطلقه البعض على الكوفي المشرقي.

شكل رقم (١٨): الكوفي القيرواني.

شكل رقم (١٩): صفحتان من مصحف (الحاضنة).

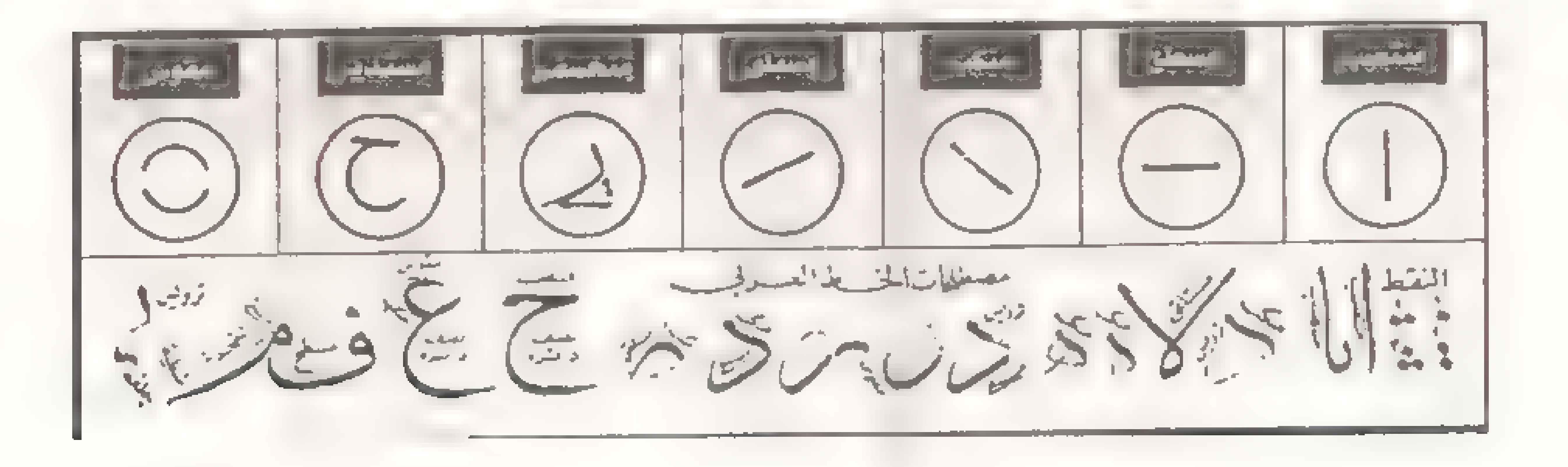
شكل رقم (٢٠): خط النسخ.

شكل رقم (٢١): دائرة الألف أساس التناسب في فن الخط العربي.

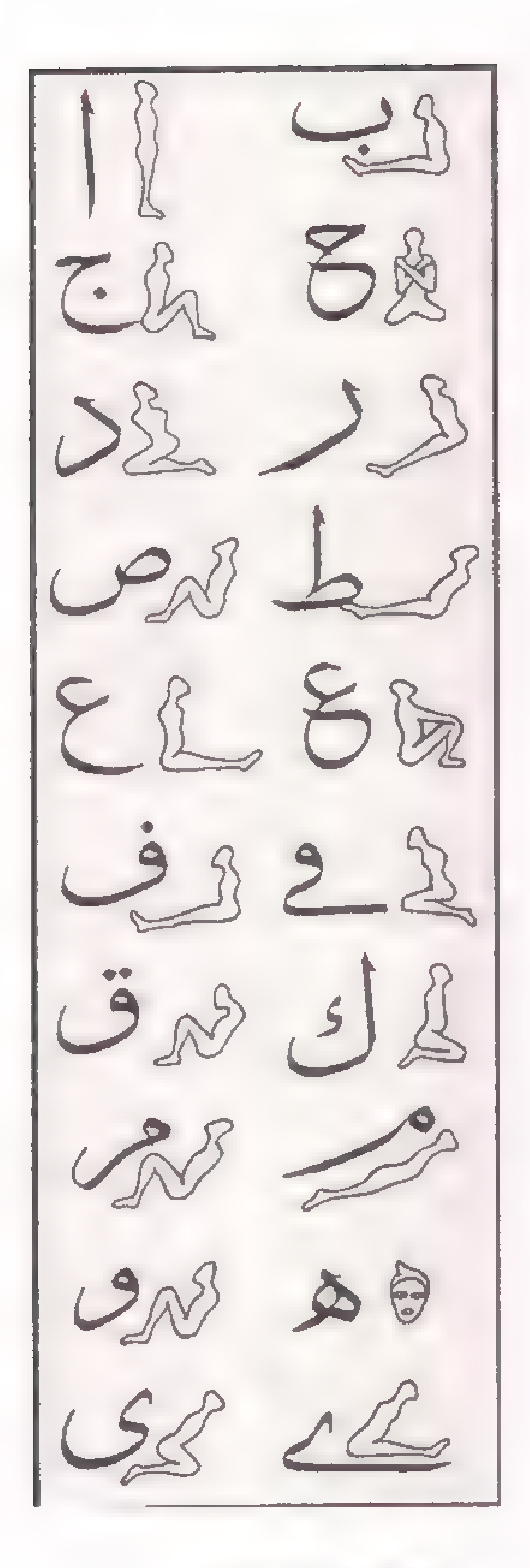
شكل رقم (٢٢): خط عبدالله الصيرفي أحد تلامذة ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (٢٣): التوقيع (الإمضاء الفني) علامة الأهلية (الإجازة) عند الخطاطين.

شكل رقم (٢٤): يعد خط التعليق العلامة

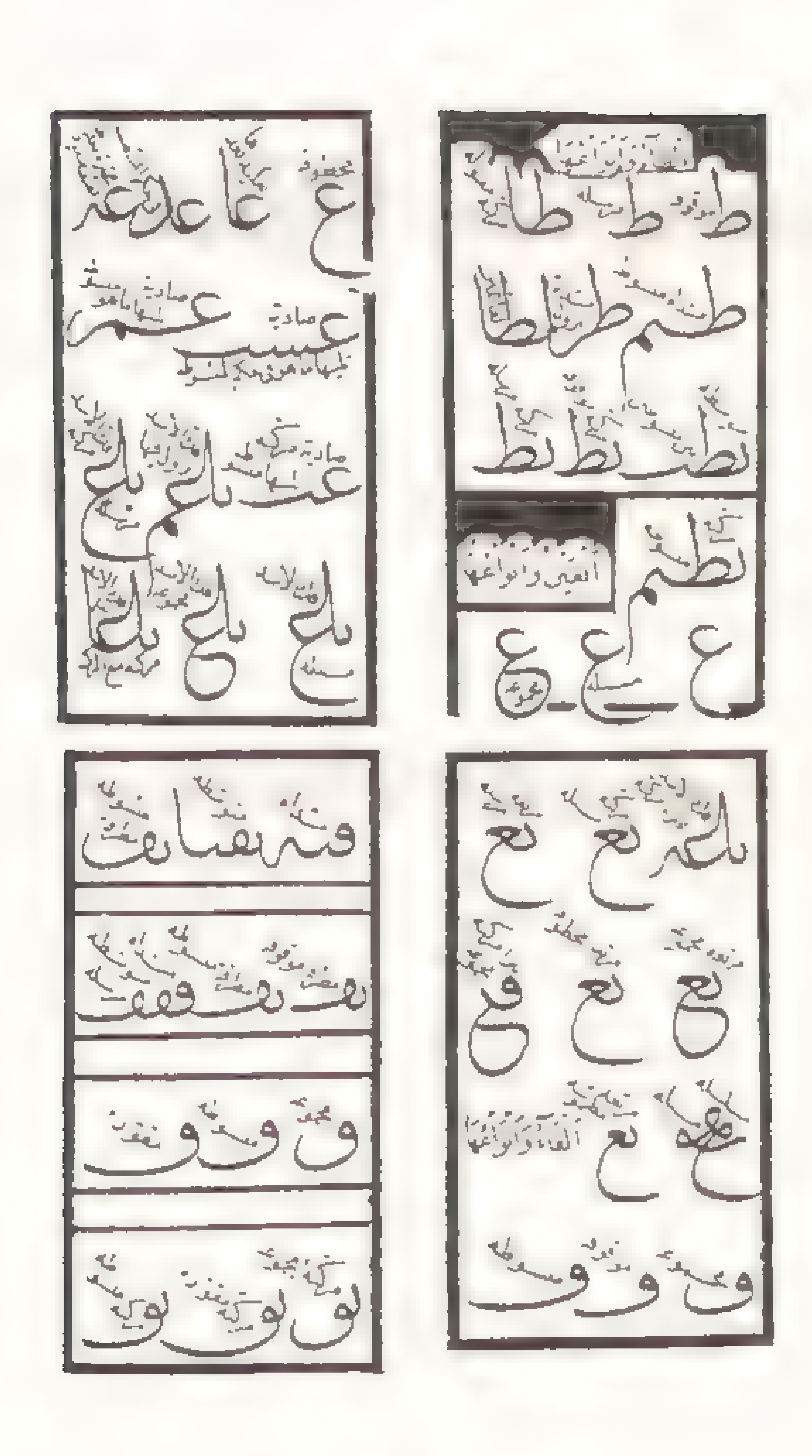


الشكل رقم (١ - أ)



الشكل رقم (١ - ب)





الشكل رقم (٢)

الشكل رقم (٣)



الشكل رقم (٤)

الشكل رقم (٥)



الشكل رقم (٦ - أ)



الشكل رقم (٦ - ب)



الشكل رقم (٧)



الباب الاول في معرفة الاقلام الثلثة اي الكوفي
والمغربي والهندي الفصل الاول من الباب الاول في
معرفة القلم الكوفي الكوفي الذي وضعه سيدنا اسمعيل
وهو اول من تكلم بالعربية وكتب وقد تنوع وصار تسعة
انواع والاصل فيها المسمى بالتوري وهذه صورة القلم
الكوفي المسمى بالتوري كما تراه

ا ب ج د ه و ز ح ط ي

ك ل م ن س ع ف

ص ق ر ش ت ث

خ ذ ض ظ غ

الفصل الثاني من الباب الاول في معرفة القلم المغربي وهو الاندلسي
كما ترى صورته هكذا ا . ب . ت . ث . ج .
ا ب ت ث ج

ح . خ . د . ذ . ر . ز . ط . ظ .
ح خ د ذ ر ز ط ظ

الشكل رقم (٨)



الشكل رقم (٩)

الشكل رقم (١٠)



الشكل رقم (١١)



الشكل رقم (١٢)



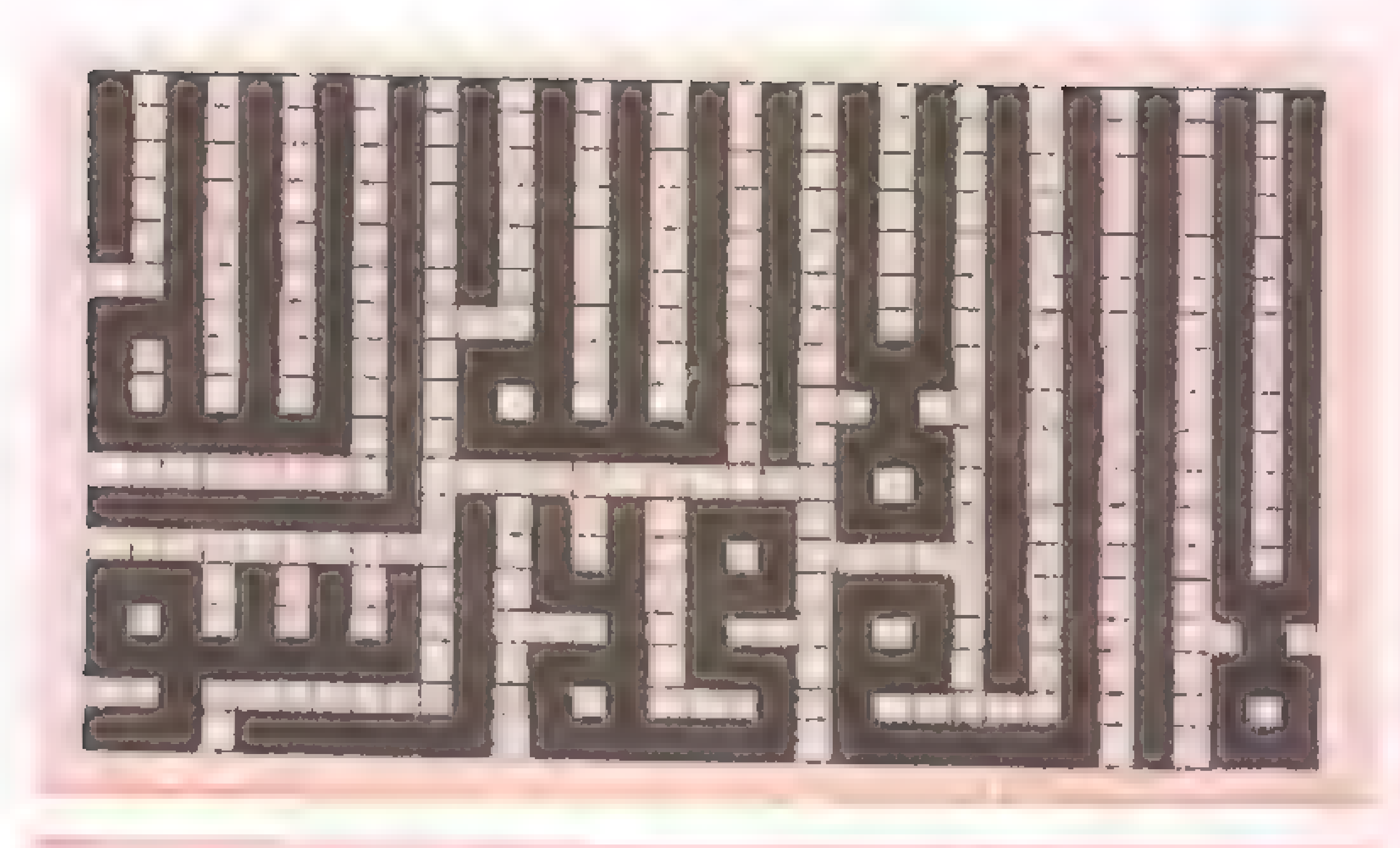


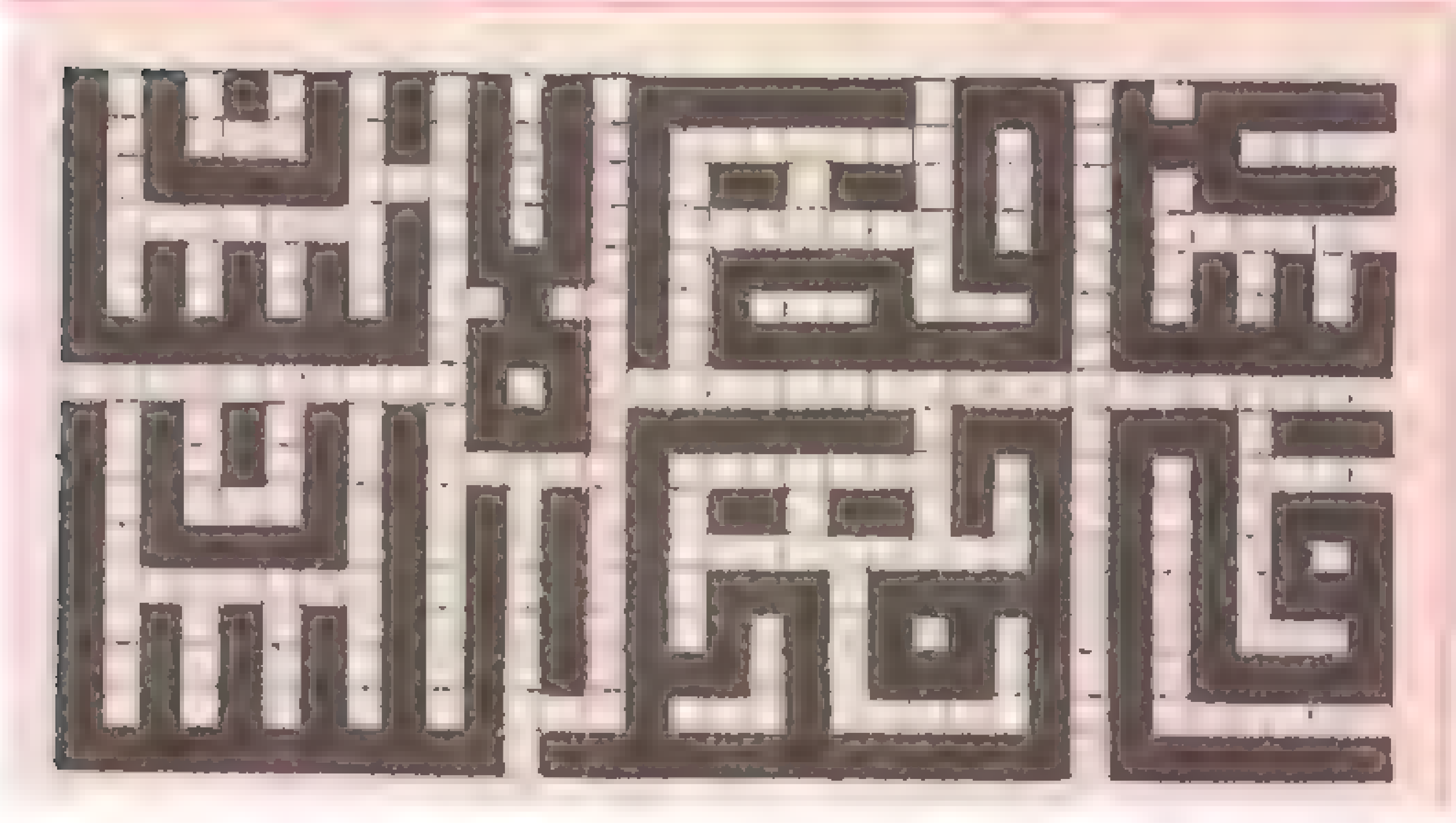
الشكل رقم (١٣)

الشكل رقم (١٤)



الشكل رقم (١٥)





الشكل رقم (١٦ - أ)



الشكل رقم (١٦ - ب)

ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم
وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون ربنا إنك تعلم
ما نخفي وما نعلن وما يخفى على الله من شيء في الأرض
ولا في السماء الحمد لله الذي وهب لي على الكبر إسماعيل
وإسحاق إن ربي لسميع الدعاء رب اجعلني مقيم الصلاة
ومن ذريتي ربنا وتقبل دعاء ربنا اغفر لي ولوالدي
وللمؤمنين يوم يقوم الحساب ولا تحسبن الله غافلا
عما يعمل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه
الأبصار مهطعين مقنعي رءوسهم لا يرتد إليهم
طرفهم وأفئدتهم هواء وأنذر الناس يوم يأتيهم
العذاب فيقول الذين ظلموا ربنا أخرنا إلى أجل قريب
نجب دعوتك ونتبع الرسل أولم تكونوا أقسمتم
من قبل ما لكم من زوال وسكنتم في مساكن الذين
ظلموا أنفسهم وتبين لكم كيف فعلنا بهم وضربنا
لكم الأمثال وقد مكروا مكرهم وعند
الله مكرهم وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال
فلا تحسبن الله مخلف وعده رسله إن الله عزيز ذو انتقام

الشكل رقم (١٧)

الشكل رقم (١٨)

الشكل رقم (١٩)



الشكل رقم (٢٠)



الشكل رقم (٢١)

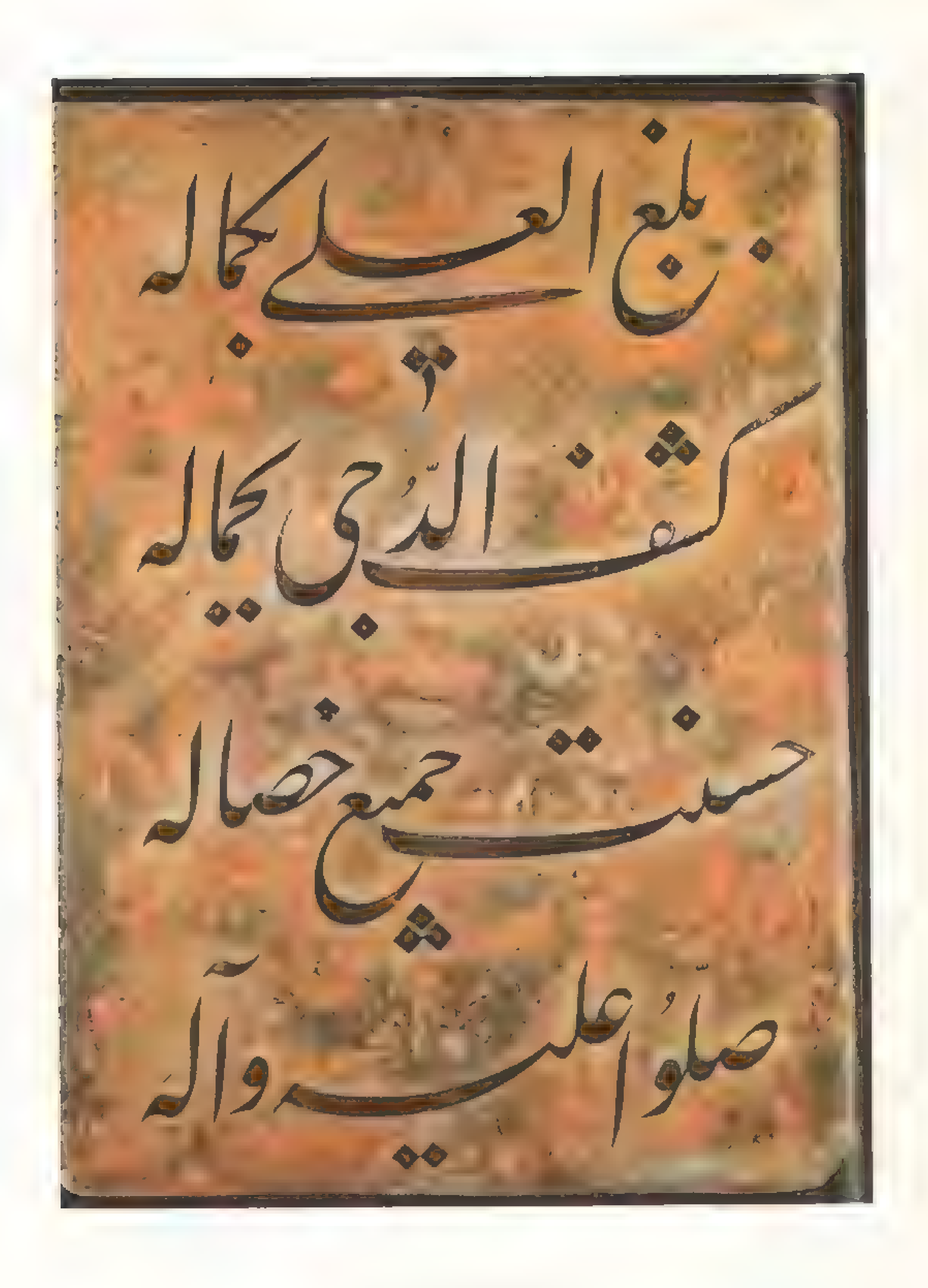




الشكل رقم (٢٢)

الشكل رقم (٢٣)




بلغ العلى بكماله
كشف الدجى بجماله
حسنت جميع خصاله
صلوا عليه وآله

الشكل رقم (٢٤)


يثبت الله الذين آمنوا بالقول
الثابت في الحيوة الدنيا وفي
الآخرة ويضل الله الظالمين
ويفعل الله ما يشاء ألم تر إلى

الشكل رقم (٢٥)



الشكل رقم (٢٦)



الشكل رقم (٢٧)



الشكل رقم (٢٨)